Julius Meier-Graefe

ENTWICKLUNGS-GESCHICHTE DER MODERNEN KUNST

IN DREI BÄNDEN

III. BAND

R. Piper & Co. · Verlag · München

Property of

The Hilla von Rebay Foundation

30

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Metropolitan New York Library Council - METRO

http://archive.org/details/entwickl03meie

JULIUS MEIER-GRAEFE
ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN KUNST

IN DREI BÄNDEN

DRITTER BAND

* *
*

JULIUS MEIER-GRAEFE

ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN KUNST

ZWEITE UMGEARBEITETE UND ERGÄNZTE
AUFLAGE MIT 643 ABBILDUNGEN
IN DREI BÄNDEN
DRITTER BAND

THE HILLA VON REBAY FOUNDATION
77 MORNINGSIDE DRIVE
GREENS FARMS, CONNECTICUT 06436

M
M 5 11
V.3

ALLE RECHTE, AUCH DAS DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN

INHALT DES DRITTEN BANDES

SIEBENTES BUCH: DIE FARBE IN DER SKULPTUR 433

EUROPÄISCHE PLASTIK ... 435
RODIN ... 449
IMPRESSIONISMUS IN DER PLASTIK ... 469

ACHTES BUCH: FRANZÖSISCHE KOMPOSITION ... 475

DIE TRADITION INGRES ... 477
THÉODORE CHASSÉRIAU ... 485
PUVIS DE CHAVANNES ... 493
RENOIR ... 499
BONNARD ... 527
KLOSSOWSKI ... 541
MAILLOL ... 543
VON MAILLOL ZU LEHMBRUCK ... 549
CÉZANNE ... 557

NEUNTES BUCH: DER NEUE RATIONALISMUS ... 595

VINCENT VAN GOGH ... 597
GAUGUIN ... 607
MATISSE UND PICASSO ... 621

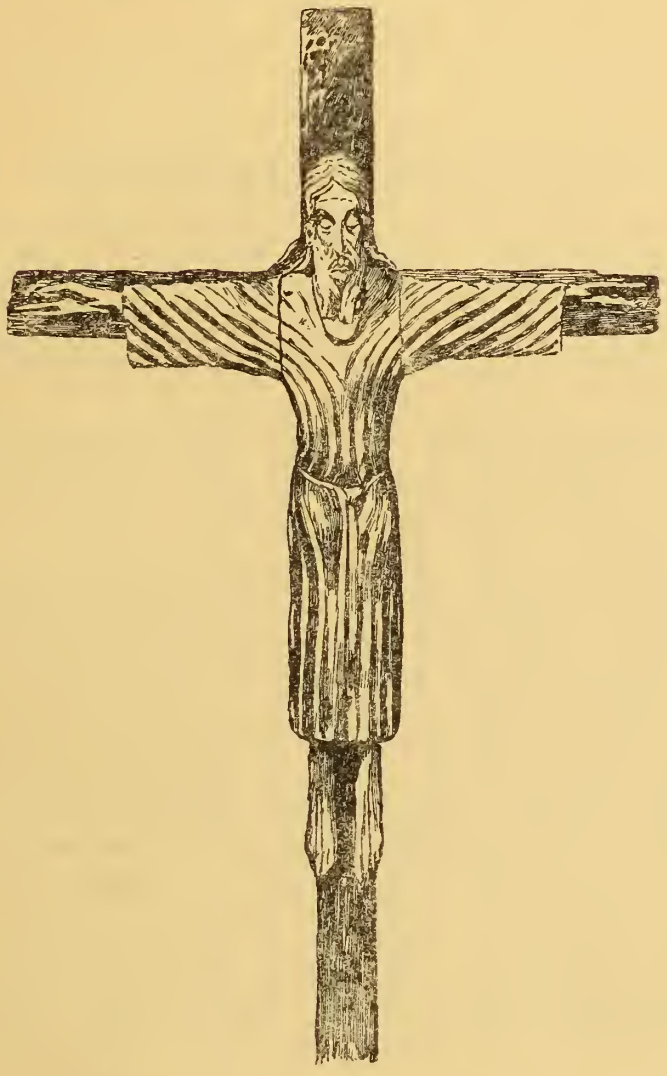
ZEHNTES BUCH: SUCHER NEUEN INHALTS ... 637

KUNSTGEWERBE ... 639
DER NORDEN ... 645
DAS LICHT AUS DEM OSTEN ... 655
BERLIN ... 658
KOKOSCHKA ... 661
MARC UND KLEE ... 667
HOFER UND BECKMANN ... 673
MORAL ... 683

DAS NAMEN- UND BILDERREGISTER FÜR DAS GESAMTWERK STEHT HINTER DEM TEXTTEIL DIESES BANDES

COPYRIGHT 1915 BY R. PIPER & CO., G. M. B. H., VERLAG IN MÜNCHEN

SIEBENTES BUCH



DIE FARBE IN DER SKULPTUR

EUROPÄISCHE PLASTIK

Während die Völker sich regen, Handel treiben, Kolonien bevölkern, Vorteil erjagen, siegen, besiegt werden, vielartige Geschicke erleben, die von dem Historiker je nach dem praktischen Erfolg oder Mißerfolg als Steigen oder Fallen gedeutet werden, zieht die Kunst jenseits dieser farbenreichen Geschicke große Umrisse, steigende und fallende Kurven, die keineswegs mit den auf materielle Tatsachen begründeten Aspekten übereinstimmen. Da ergeben sich Hinweise auf verborgene Evolutionen in dem historisch gesichteten Niedergang, Vorzüge in Nachteilen, drohende Gefahr im Aufstieg, und die Umrisse füllen sich mit Begebenheit. Kunstbetrachtung wäre nichts ohne diese Einsicht. Auch sie kann unter Umständen lediglich materielle Aspekte, wesenlose Zahlen ergeben. So das auf Kunstbegabung oder gar auf Kunstbesitz der Völker gerichtete Interesse, Statistik der Museen und Lehrstühle für Ästhetik usw. Konstatierung dessen, was da ist. Solche Fortsetzung stellt Kunst einem Erz-Vorkommen gleich. Wesentlicher erscheint die Konstatierung dessen, was wird, und die Untersuchung, wie es wurde. Wie kam dieses oder jenes Volk zu seiner Kunst? Was macht das Volk mit seinem, die Welt mit ihrem Besitz? So kann man schließlich, absehend von den steigenden und fallenden Subjekten, nach dem Schicksal der Kunst und der Künste fragen, nachsehen, wo die eine endet, die andere beginnt und diese Wechselwirkung untersuchen und mag dann auch das drohende Dunkel zu erhellen vermögen, das die Zukunft umhüllt. Nichts ist Zufall in dieser Geschichte, und keine Wirkung geht auf kleine Anlässe zurück. Und keine Änderung in der Psyche der Menschheit entzieht sich der Kurve.

Die Plastik macht auf ihre Art die nach Auflösung zielende Entwicklung der Malerei mit. Die Art bedingt eine andere Schichtung der Probleme. Ihre schwerfälligere Konstitution verlangsamt das Tempo, bewahrt sie länger vor Isolierung, fesselt sie bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein an die Architektur. Schon die Begrenztheit der Motive erschwert den Eingriff persönlicher Willkür. (Der späte

Michelangelo geht mit der Malerei noch viel weniger bedenklich um als zur gleichen Zeit mit der Skulptur. Jeder verhauene Marmor verrät gesichertere Traditionen als das Jüngste Gericht.) Die untransportable Kostbarkeit entzieht sie länger dem Privathaus und bewahrt sie vor vorzeitiger Verbürgerlichung. Es gibt kein Holland des siebzehnten Jahrhunderts in der Plastik. Malerei war längst Besitz bestimmter Rassen, bestimmter Klassen geworden, als die Skulptur immer noch ein mehr oder weniger geachtetes Allgemeingut der Menschheit blieb, ein Medium, das mehr zu der Gemeinde als zum Künstler hielt. Die Lücke von zwei Jahrhunderten in der deutschen Kunst wurde nur in Zeiten bedingungsloser Hegemonie der Malerei so kraß empfunden. Wenn einmal eine noch junge Forschung den Beitrag Deutschlands zur Skulptur geklärt haben wird, muß ein anderes deutsches Kulturbild jener Zeiten entstehen. Dann wird die volkstümliche Erklärung, der Dreißigjährige Krieg habe allein schuld an unserem Mangel an älteren Bildern, noch deutlicher ihre Untiefen erweisen, und man wird die wirklichen, keineswegs beschämenden Hemmungen erkennen, die sich unserer Teilnahme an der Entwicklung der Malerei im siebzehnten und zumal im achtzehnten Jahrhundert widersetzten.

Die angeborenen Eigenschaften der Skulptur enthalten ebenso viel Schutzmittel wie Momente der Gefährdung. Sie bewahren die Skulptur bis zu einem gewissen Grade vor den Gefahren starker Autokraten, entziehen ihr aber auch die Wohltaten des Genies, das ihr in früheren Epochen den Vorrang vor anderen Künsten gab. Gleichzeitige Höhe von Malerei und Plastik scheint nur in primitiven Zeiten möglich, solange sich die Kunst auf Realisierung enger Übereinkunft beschränkt. Nordische und italienische Plastik scheiden sich wie Religionen. Es genügt den Italienern, italienisch zu sein, auch wenn sie die Antike vor sich haben, und sie stellen erst sich dar, bevor sie das Objekt geben; sich mit aller Ausführlichkeit. Während sich der Norden, gotischen Türmen gleich, von der Erde trennt, um der Idee zu folgen, und lieber auf eine Kunstgattung verzichtet, die ihm die Offenbarung der Idee erschwert. Italien besitzt alle Gattungen gleichermaßen. Die Schönheit dieser Harmonie dünkt uns nordische Barbaren immer wie ein Gnadengeschenk und will uns, da wir selten beschenkt werden, nie restlos beglücken. Vielleicht verläßt uns nicht die Einsicht, daß solches Gleichmaß unseren Stürmen nicht zu widerstehen vermöchte. Wir bewundern die Bildhauer des Quattrocento, aber unsere Ausbeute an Vision bleibt bescheiden. Was ist uns der schönste Reiz, gewährt er uns nicht den Schlüssel zum Universum! Vielleicht spielte in den Jahrhunderte umfassenden Brautwerbezügen der Deutschen über die Alpen die nicht gemeine Idee mit, ein größeres Italien zu schaffen und eine Antike jenseits der

Renaissance, reiner und geistiger, umfassender als die Renaissance, zu ergründen. Eigentlich hat nur Siena, Duccios Heimat, Anlage zu solchem Umfang. In Quercia mischen sich über-italienische Züge in den Zeit-Stil. Dagegen wird die Grazie der Florentiner von einem hochzivilisierten Gewerbe bedroht. Lorenzo Ghiberti ist glorreicher Handwerker. Donatello, der große Charmeur, hat im Gattamelata an die Antike gerührt und flüchtig antikisierende Umrisse um eine Rassigkeit gelegt, der alle hellenische Empfindung fremd bleibt. Im Grunde und zumal in allen anderen Werken ein Redner rein italienischen Geblüts wie die Ghirlandajo und Filippino Lippi, eleganter als alle. Ein Schritt und man steht bei Benvenuto Cellini. Es fehlt nicht an Nuancen. Verrocchio, Pollajuolo sind ritterliche Romantiker, und die Ritterlichkeit, die Anmut der Knappen und Junker, wird zur reichsten Spielart. Selbst Leonardo kommt in der Plastik kaum darüber hinaus. Eine abweichende skulpturelle Form hat nur Signorelli gefunden, der kein Bildhauer war. Er und Piero della Francesca sind die einzigen Schöpfer, die Gesichte haben und sich nicht mit reizvollem Zuschnitt der Zeitformel begnügen. Vielleicht haben sie eine Gotik geträumt. Mino, Settignano, die Rossellino, die della Robbia ebensoviel duftige Blumen. Das Quattrocento ist ein wohlgepflegter Garten mit überraschenden Bosquets, mit Aussichten, ein höheres Dix-Huitième. Die Menschen tragen alles, was zum Nimbus der Jugend gehört, zusammen. Sie mögen sogar jugendlich empfunden haben. Aber Jugend ist ein Augenblick, eine Sonderheit, und aus dem üppigsten Garten sehnt man sich nach einer Weile ins Freie.

Die Skulptur bleibt lange Zeit ein sich selbst lebendes Gefäß für Übereinkunft. Die angeborenen Eigenschaften sind ebensosehr Schutz wie Gefährdung. Keine Erschütterungen, geringe Entwicklung. Sie wird von der Malerei überholt wie der Vers von der Prosa. Maler waren im 17. Jahrhundert Pioniere modernen Geistes. Die Greco, Rubens, Rembrandt sind immer nur als Maler denkbar. Macht der eine oder andere große Maler einmal eine Plastik, verliert er nahezu alles. Malen setzte ein viel freieres Spiel der Instinkte, reichere Sinnlichkeit, tiefere Weltanschauung voraus. Die gleichzeitige Plastik ist kaum imstande, dieser Gebarung des Geistes auch nur einen Rahmen zu geben. Aus engumzäuntem Feld macht sich die Malerei ein Weltreich und gewinnt hundertfach, was sie durch Lösung von der Baukunst verliert. Die Skulptur quält sich weiter im engen Bezirk und vermag nicht zu hindern, daß sich auch ihre Menschen nach Bewegung zu sehnen beginnen. Die Seele schießt Kapriolen in dem Käfig, streckt sich, windet sich, beschleicht alle Winkel. Das Barock schreit nach Freiheit. In überhitzter Enge schmilzt das Material, Marmor wird Wachs, Bronze stellt Wolken dar, und plötz-

lich ist es mit der lange gehegten Struktur vorbei. Die Lösung vom Baumeister erfolgt ohne Ersatz des Verlustes. Schon Bernini entrollt die ganze problematische Perspektive des neunzehnten Jahrhunderts. In dem Kampf zwischen natürlichen Trieben und dem ermatteten Kanon der Gilde wird die Natur allzuleichter Sieger. Nicht einmal für die alten abgebrauchten Motive gibt es Ersatz. Noch besteht als Rest vergangener Herrschaft die kirchliche Legende, ein bunter Fetzen im Trümmerhaufen. Der Fetzen wird um unfromme Gebärden geschlungen. Die Kirche wandelt sich zum Ballsaal. Auch ohne obszöne Phantasie erkennt man in der heiligen Therese in Rom, die der Engel mit dem Pfeil bedroht, eine Sünderin von höchst irdischer Erbauung, und man bedarf nicht der besonderen Einstellung Jakob Burkhardts, um diese „Degradation des Übernatürlichen" abzulesen. Wenn sich Karl Schefflers Philippika gegen Italien auf die Abwehr dieses Verfalls beschränkt hätte, wäre ihm nicht zu widersprechen. Freilich ginge es nicht an, tief verzweigte Schicksale von einem Ende aus zu verurteilen.

Während sich die Malerei längst Ventile aller Art verschafft hatte, um unausbleiblichen Gärungen der Persönlichkeit den Weg ins Freie zu öffnen, blieb die Plastik an enge Vorschriften und Vorstellungen gebunden und glich einem nahe am Ufer schlecht verankerten Schiff, das notwendig von der Brandung zerstört wird. Die Malerei rettete sich rechtzeitig auf die Höhe der See und hatte dort wenigstens keine Klippen zu fürchten. Es steht dahin, ob es der älteren Schwester unter anderen Bedingungen möglich gewesen wäre, ähnlich zu fahren. Ähnliche Gründe, die Frankreich erlaubten, die Malerei an sich zu reißen, machten es zum Führer neuerer Skulptur; Gründe, die man in zwei Worten als Fähigkeit, aus der Rasse ins Universelle überzugehen, ohne die Rasse aufzugeben, bezeichnen kann. Frankreich versuchte eine europäische Plastik. Deutschland wurde nicht mit der Gotik fertig und wandte sich nachher wiederum zu endgültig von ihr ab. Noch im sechzehnten Jahrhundert ist die Inbrunst mancher unserer Holzschnitzer und Steinmetzen alles andere als Renaissance. Nie kam es anderswo zu der grünewaldhaften Gewaltsamkeit deutscher Pietas. Als Jean Goujon seine schlanke Diana auf den Hirsch setzte, rang man bei uns zuweilen immer noch mit mittelalterlichen Gesichten. Plötzlich stürzt man sich besinnungslos ins Barock. Wieder gibt es nichts anderes, und die Folge ist ein zu grob oder zu klein gegriffenes Gefüge. Schlüter packt die Plastik mit rubenshaften Fäusten. Seiner derben Gesundheit fehlen alle Möglichkeiten rubensscher Skizzen, deren Äquivalent in Paris aus bewegten Flächen des Steins und Metalls entstand. Er sieht die Plastik baumeisterhaft an; eine Faust ohne Finger. Nachher im Rokoko gibt es nichts anderes als

zartbesaitete Lyrik; Finger ohne Faust. Nie lächelte die Mutter Gottes so anmutig. Eine Anmut, der aller welsche Sensualismus fern bleibt und die noch menschlicher ist. Manchmal eine bezaubernde Süße, die an Klänge Mozarts heranreicht, nur ohne den unsichtbaren Raum, aus dem die Gestalten Mozarts Nahrung für zeitloses Dasein saugen. Der wirkliche Raum, Kirche, Pilaster, Schrein, das Haus, die Heimat, der Stil, beengt sie. Sie sind zu gotisch, zu barock, zu rokoko, zu deutsch, zu eindeutig. Die Antike, um ein Wort für vieles zu nennen, dies Kleinod, das man in Italien suchte, fehlt.

Französische Plastik der Renaissance ist Renaissance, Einkehr in die Antike. Die Einkehr ist Rückkehr. Man brauchte sich nur auf die verschwiegenen Linien in den Profilen der Kathedralen, auf das Klassische im Faltenwurf der steinernen Heiligen zu besinnen und die Gotik zu lüften. Frankreich hatte sich nie so tief mit der Gotik eingelassen, trotzdem und gerade weil es sie erfunden hatte. Der schöpferische Geist blieb übrig. Auf die gotisch gekleidete Antike in den Kathedralen beruft sich die französische Kunstgeschichte, um den Vorrang Frankreichs zwei Jahrhunderte vor Donatello nachzuweisen. Darauf folgt in der Regel der Ärger auf den Einfluß Italiens in der Renaissance. Man begreift die Begeisterung, mit der Viollet-le-Duc und seine Nachfolger den Stil der Dome Frankreichs als National-Eigentum in Anspruch nahmen und die Bezeichnung Gotisch zurückwiesen. Nicht die Weigerung, in der französischen Renaissance eine notwendige und bewundernswerte Wandlung zu sehen; nicht die Vorstellung, Frankreich hätte seine Rolle in der Neuzeit in gotischem Gewand spielen können. Es ist derselbe Archaismus, der William Morris begeisterte und die englischen Maler mitriß und den wir in Deutschland ein paar Jahrzehnte früher erlebten und noch heute erleben. In Frankreich überließ man diese Romantik schreibenden Schwärmern. Die Künstler hatten Besseres zu tun.

Französische Gotik war kein Panzer, kein Wappen, keine Hellebarde, sondern Teil eines Organismus, Gesicht eines lebenden Körpers. Ein Hauch deutete auf die Möglichkeit, die Erstarrung abzuschütteln und das Gesicht zu verändern. Ein Hauch blieb über der Gotik, lächelte mit Asketen- und Märtyrer-Gesichtern dem Leben zu, während der deutschen Pieta nur das irre Lächeln zermalmenden Schmerzes über den faulenden Leichnam auf den Knien blieb. Ein Hauch von Gotik blieb in der Renaissance Frankreichs. War sich Michel Colomb, als er das Grabmal des Herzogs der Bretagne und der Marguerite de Foix in der Kathedrale von Nantes schmückte, des Bruchs mit der Gotik bewußt? Und wenn sich dann im Monument der beiden Brézé in Rouen der ganze Reichtum des neuen Stils entfaltet, blüht auch

der alte auf. Alle Pracht des Säulenbaues mit den Karyatiden, die wohl bereits von Goujon stammen, dient nur dazu, den nackten Leichnam auf dem Sarkophag zu feiern, den nur ein Enkel der alten Steinmetze gestalten konnte.

Viollet-le-Duc und seine Leute übersahen die anderen, viel weiter reichenden Möglichkeiten der französischen Kunst, die erst die Renaissance entfaltete und vor deren Bedeutung der Einfluß Italiens im Grunde belanglos ist. Das Barock Michelangelos macht den Franzosen nur die Tür auf. Einkehr in die Antike vollbrachten sie ganz selbständig, drangen unverhältnismäßig weiter vor, entdeckten, enthüllten so reiche Schätze, daß man glauben könnte, Italien sei im Vorzimmer geblieben. Wohl fehlt in Frankreich die unübersehbare Mannigfaltigkeit der Renaissance in Toskana und Rom, die unvergleichliche elektrische Entzündung, die tausende von Köpfen und noch viel mehr Hände nach einem Ziel in Tätigkeit setzt. Die große Oberfläche der Bewegung täuschte einen Goujon nicht über ihre Tiefe. Gallischer Esprit hörte südliche Schwatzhaftigkeit heraus, erkannte die gar zu flinke Italienisierung des ausgegrabenen Fundes, die Grenzen des kecken Reizes, der den Stil rahmte, aber ihn nicht erhöhte, dieses widerstandslose Erleben mit allen Organen. Italien fehlte im selben Maß der verdichtende Zwang der Gotik, als er in Deutschland zu viel war. Michelangelo, der einzige Italiener, der das Problem sah und auf die Einsicht sein Heroentum baute, kam zu spät für die ersehnte Synthese, vermochte nicht, den ererbten Widerstand seiner Rasse gegen den Import der Barbaren zu brechen. Unvermittelt stehen sich in seinem Werk Gotik und Süden gegenüber. Alle gesunde Sinnlichkeit des glücklichen Volkes wehrte sich gegen die vergeistigende Ekstase des Nordens. Gotische Architektur in Italien ist ein oft nicht einmal geschmackvoller Witz, gotische Gebärde hieratische Formel, Ornament, Notbehelf für das Interregnum. Gut, daß es so war! Ohne diesen Widerstand nie das unerhörte Schauspiel einer in schöne Sinnlichkeit restlos aufgehenden, aufbrennenden Rasse. Der Schein dieser Feuersbrunst des Genies erhellte die Welt, bis Frankreich stark genug war, die neue Leuchte zu entfachen.

Die französische Renaissance ist ein geistigerer Prozeß. Sie verhält sich zu der in Italien wie Poussin zu Tizian. Mögen die Motive der Werke von anderen stammen, die Interpretation, die ihnen alle Schönheit läßt, macht ein Neues daraus, und dies ist dem Übernommenen nicht im Einzelnen, aber im Wesentlichen überlegen; Resultat höherer Anschauung. Hier Geist, dort Fleisch. Die Plastik bietet kein Beispiel von der Überzeugungsstärke der Parallele Tizian-Poussin. Jean Goujon repräsentiert sie nicht so gültig wie Poussin die Malerei. Man findet allenfalls Maler Italiens für den Vergleich, z. B. Primaticcio, der die Schule von

Fontainebleau entstehen ließ, keinen Bildhauer. Die Parallele Goujon-Michelangelo wäre vermessen. Keine politische Einsicht erschöpft den Wert Napoleons, keine Ästhetik die Bedeutung Michelangelos. Noch notwendiger als der Erfüller des Gesetzes bedarf die erkaltende Welt zuweilen der großen Brandstifter, die sich über alle Kategorien erheben und Gesetze brechen, um den Kosmos neu zu gliedern. Der Moment für sie ist gekommen, wenn die Kategorien zu vorlaut werden und das Gefüge, verkalkten Adern gleich, zu erstarren droht.

Die Goujons stehen abseits. Man soll in ihnen ja nicht Leute sehen, die aufräumen, was die anderen zerbrochen haben. Wohl sind die Beweggründe der Stürmer nicht die ihren, noch haben sie die Kräfte der Heroen. Sie sind ganz unheroisch. Wohl ordnen sie, ja ihre Ordnung ist alles, aber sie zielen auf keine Abwehr eines Eingriffs. Der Angriff geht immer an ihnen vorbei. Vielleicht fühlen sie wärmer, weniger skeptisch, vielleicht sind sie den Zeitgenossen noch viel ferner als die Autokraten, deren Piedestal Menschenverachtung ist. Sie haben größere Kreise von Menschheit um sich, weitere Spannen der Zeit vor ihren Augen. Ihre Vorstellung reicht in die Ewigkeit, erlaubt ihnen umfassendere Besinnung, versagt ihnen jede Sonderheit. Der Kosmos, Spielball der anderen, kann ihnen nie Objekt persönlicher Regung werden, weil sie ihn in sich tragen. Das mißt ihnen die Gebärde zu. Gebärde der Michelangelos ist Schrei in den Orkus, zum Himmel geschleuderte Steilheit. Gebärde der Goujons ist rund.

Chennevières Wort von der französischen Plastik, sie bezahle ihren Ausdruck mit Unruhe, bezeichnet nur den numerisch überwiegenden populären Teil; den einen der beiden deutlich erkennbaren Entwicklungsstränge, am wenigsten den Begründer der französischen Renaissance, dessen Erbe heute noch lebt. Der Ausdruck in den Nymphen der Fontaine des Innocents bedarf keiner unruhigen Geste. Die stolzen Körper, die das enggefaltete Gewand hüllt, herrschen schweigend. Michelangelos Anteil beschränkt sich auf eine Neigung des Kopfes oder eine sachte Drehung des Körpers und wirkt nur noch mittelbar, längst in die aus hundert anderen Impulsen gespeiste Konvention aufgenommen. Die Idee dieser kubischen Rundheit geht weit über Michelangelo, weit über die zweifelhaften Vorbilder der italienischen Renaissance hinaus zu den erstgeborenen Götterbildnern der Griechen, deren Erhabenheit einen Michelangelo wie fremde Willkür zurückweist. Die Nymphen sind Enkel der Giebelgestalten des Parthenons. Der Griff in jene Vergangenheit greift durch ein Chaos hindurch vorwärts. Nichts ist weniger entlehnt als diese gleich reifen Früchten quellenden Nymphen. Nie wäre Goujon gelungen, einen seiner Köpfe für Ausgrabung der Antike auszugeben, nie wäre er darauf ver-

fallen. Er kannte Phidias und seine Vorgänger so wenig, wie Michelangelo sie gekannt hat, aber er besaß den Instinkt griechischer Formung, einen Instinkt, den man angesichts der Natürlichkeit seiner Nymphen für etwas Angeborenes, das nicht nur mit Kunst zu tun hat, eine Gemütsart, eine erhöhte Eigenschaft des Körpers und des Geistes nehmen möchte. Das Resultat ist weder griechisch noch römisch — wennschon eher griechisch — so wenig Poussin Grieche oder Römer war. Goujon hat keine Athenen zu gestalten, sondern Ruhepunkte für neue Menschen, die in Städten wohnen, geeignet, den Blick solcher Menschen zu tränken, zu kräftigen, elastisch zu machen, nicht zu erschüttern. Diese Bestimmung scheint wichtiger als alles andere. Sie umschlingt den letzten gotischen Ton des Faltenwurfs, durchdringt die Erinnerung an die Madonnen Fouquets und des Maître des Moulins und das Lächeln in den Steinmetz-Profilen der Dome. Sie erhöht das aus vielen Quellen zusammenfließende Farbige der Plastik, die zum Relief wird, um den Rhythmus zu dämpfen, erweitert das aus vielen Stämmen gebildete Nationale zu einer urbanen Sprache, einer Weltsprache. Sind diese Quell-Nymphen französische Plastik? Sicher europäische Plastik.

* * *

Goujon war nicht immer so glücklich, und die Nachfolger haben sich nicht nur an solche Nymphen gehalten. Die Quelle versiegt nicht, aber ihr Wasser fließt oft verborgen, zuweilen unterirdisch weiter. Germain Pilon schuf die drei Grazien in Rundplastik, bestimmt die Urne mit den Herzen des Königs Henri II. und der Katharina von Medici zu tragen. Blaß stehen Raffaels Grazien neben diesen von gebändigter Fülle leise wogenden Geschöpfen. Anderen wie Puget genügte nicht dieses Maß, und sie polterten darauf los, als hätte es nie Gotik noch Antike gegeben. Der Einfluß Berninis ist stärker als der Goujons. Immer wieder aber dringt der uralte Strom durch die vielen anderen hindurch und wenn er sich färbt, behält er doch seine Kräfte. Selbst im Jahrhundert Bouchers. Er schützt die Pigalle, Falconet, Houdon, Clodion vor den Gefahren des zu Ende eilenden Barocks. Die Malerei löst sich in letzte Schwingungen Fragonards, und was keinem der Schüler Watteaus gelang, mit dem Spiel rauschender Farben die knappe Gedrungenheit der Form des Meisters zu behalten, dieses Maß, das nicht nur Dix-Huitième ist, erreicht die Plastik. Sie spielt in den Händen Pigalles farbiger, bewegter als je, aber rundet die schwebende Kurve. Houdon spielt nicht nur. Seine Statue des Heiligen Bruno in S. Maria degli Angeli trägt in das laute Römertum einen unnahbaren Ton von schlichter Würde, von jener Urbanität mühelosen Ausdrucks. Seine

schlanke Diana im Louvre erinnert noch einmal an den Gründer der Schule. Houdon hat die Anmut von allem unsachlichen Gepränge Pugets gereinigt. Ein Echo jener weltmännischen Grazie drang in die Skizzen unseres Gottfried Schadow.

Mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts verschwindet das beste Erbe Goujons. Der Kanon der Quellnymphen scheint vergessen. Heftigere Töne brausen über Frankreich. Die Nerven der Revolutionäre brauchen die Peitsche. Erst nach hundert Jahren deckt der junge Maillol die Quelle wieder auf.

Es bezeichnet die hergelaufene Maske der großen Revolution und des Empire, daß kein David an das Griechentum des Volksgenius dachte. Nichts war diesem latenten Besitz verhängnisvoller als das neue Römertum. Der Klassizismus hatte recht, mit der Malerei aufzuräumen. In der Plastik fand er nichts zu regenerieren und konnte nur ein höchst kultiviertes Europa zerstören, das vom Rokoko begrenzt, nicht entwurzelt worden war. David d'Angers war die mildeste Form dieses Klassizismus. Rude sorgte für das Scheitern des Attentats. Er reagierte mit Keulenschlägen. Nicht nur der Klassizismus wurde beseitigt, auch das Dix-Huitième, auch die Zwischenglieder bis Germain Pilon, bis Goujon, ja, bis Michelangelo. Jetzt erst, getrieben von der sinnlosen Askese der Akademiker, kam das Barock sans phrase nach Frankreich. Es war im Prinzip eine ähnliche Regung, die in der Malerei die Reaktion auf David hervorrief. Hier griff die Jugend nicht etwa auf Watteau zurück, sondern auf Rubens. In der Plastik steigerte sich die Energie. Das Stück am Arc de Triomphe klingt wie das Kriegsgeheul der alten Gallier. Thiers, der Gönner Rudes, wies aus Besorgnis vor diplomatischen Verwickelungen eine für die Krönung des Triumphbogens bestimmte Gruppe Rudes zurück.

Barye glättete vorübergehend das Furioso. Ein korrekter, zugeknöpfter Herr, einem Anwalt ähnlicher als einem Künstler, würdiger Bestand des bürgerlichen Königtums. Delacroix verhalf ihm zu hübschen Pastellen nach samtenen Tigern. In Bronze wurde ein Juste-Milieu-Naturalismus daraus. Die schönste Bestie, die er groß zog, war Carpeaux, sein Schüler. Nun gelangt die Plastik endgültig auf die Bahn des Barocks und wird bewegter als sie jemals im 18. Jahrhundert war. Das Erstlingswerk, der Ugolino, bezeichnet die ganze folgende Schule. Es wurde das „Massacre de Chios" in der Skulptur. Eine sehr großartige Vision von danteskem Schwung, die Delacroix vermittelt haben dürfte. Die drei Knaben schlingen sich um die Knie des sitzenden Vaters wie die Höllengestalten um die Barke mit Dante und Virgil. Eine Fülle leidenschaftlicher Bewegung. Sie steht nicht hinter dem Anreger zurück. Auch nicht die Fülle an Empfindung. Nur eins ist anders: Das Massacre, die Ouverture Delacroix', bricht mit einer verrotteten Über-

lieferung. Die Scherben liegen in dem Bild herum; notwendiges Gemetzel, um zu der gültigen Tradition der Rubens und Rembrandt, der Venezianer, Spanier zurückzufinden. Dann baut der Stürmer auf, ein kühner Pfadfinder, kühler Straßenbauer. Er schafft ein Universum des Geistes, der Empfindung, das dem einen dies, dem anderen jenes gibt; ein Universum von Form; das gilt für alle. Seine Vision ist das Bild zu Dante, Shakespeare. Das kann man tief, romantisch oder anders nennen. Mit jedem Bild aber werden die Möglichkeiten der Materie rationeller erschöpft, und mit diesem Fortschritt erhöht sich die Geistigkeit des Malers. Dies ist objektiver Besitz. Kein Meister vor ihm, aus welcher Zeit er auch sei, zu welcher Gattung man ihn rechne, hat so sicher den Umfang der mit Farbe und Pinsel geübten Kunst bestimmt und ausgefüllt. Seit Delacroix weiß man besser als je zuvor, was Malerei ist.

Mit Carpeaux dagegen beginnt das Wissen von den Grenzen der Plastik flüchtig zu werden, und die Beziehung zwischen Vision und Form lockert sich zugunsten der Vision. Das Fundament schwankt, der Bau umschließt nicht mehr ganz die bewegten Flächen, der Ausdruck überwiegt. Noch ist das Schwanken kaum merkbar, die Lockerung nur gering, und diese geringe Differenz erhöht die Freiheit der schönen Gebärden, fügt Reize spontaner Improvisation hinzu. Carpeaux hat nichts Edleres geschaffen.

Die Flora-Gruppe im Giebel des Louvre-Pavillon entspricht bereits dem Rezept des verwegenen Nachfolgers Carpeaux': La sculpture, c'est l'art du trou et de la bosse. Hier in dem starken architektonischen Rahmen des Giebels kann sie es sein, da die Differenzen der Niveaus, auf Fernwirkung berechnet, das Spiel des Rhythmus begünstigen. Das Fleisch der Putten könnte Rubens geknetet haben. Oder Daumier. Man denkt an die Zeichnung mit dem Zug des Silen im Museum von Calais. Da quillt das Fleisch ebenso üppig. Man denkt an alle großen Fleischmaler bis Renoir, nur nicht an Bildhauer. Freilich auch nicht an die degenerierten Bildhauer Italiens, denen das Malerische nur Signal zur Zügellosigkeit war. Kein Bernini spielt mit. Carpeaux ist naiver und gesunder. Den uferlosen Sensualismus hat erst Rodin wieder zu Ehren gebracht. Carpeaux möchte in der Reihe bleiben, ein Handwerker mit Genie, ein Künstler, der noch dienen kann. Man denkt an Renoir, den keine Willkür, sondern verborgene Formenstrenge trieb, als Bildhauer zurückzugeben, was er als Maler in jüngeren Jahren der französischen Plastik im Park von Versailles entlehnt hatte. Sein bestes plastisches Werk, das Paris-Urteil, hätte Gebärde genug, um dem Relief Carpeaux als Gegenstück zu dienen.

Einst stand die Plastik da, wo der Baumeister sie hinstellte, gab da dem Bau mit einer Arabeske einen vorgesehenen Akzent, ein Licht. Die Arabeske hatte außer

dieser Aufgabe einen eigenen Sinn zu erfüllen. Die Rücksicht auf die Gemeinde objektivierte den eigenen Sinn der Plastik auch dann noch, als der Platz unbestimmt wurde. Der Ugolino bricht diese gedachte Verbindung und schafft sich sein eigenes Licht, setzt seine Kinder um sich herum nach einer eigenen phantastischen Architektur und behandelt jedes Teilchen der Gruppe, wie früher die Gruppe vom Baumeister behandelt wurde. Der malte gewissermaßen mit der Plastik. So malt jetzt die Plastik mit sich selbst. Es ist ein Flächen-Verfahren, während das Wesen der Plastik kubisches Gestalten bedingt.

Mit Carpeaux beginnt das letzte entscheidende Stück jener Flucht der Plastik in die Arme der Kunst, die von den großen Schöpfern neuerer Zeiten geführt wird. Endlich bezwingt der ungeheuere Aufwand der Malerei endgültig die ältere Schwester. Es mußte in dem Lande geschehen, dessen Maler seit anderthalb Jahrhunderten Europa beherrschten. Carpeaux beging eine symbolische Handlung, als er seinem Landsmann Watteau in Valenciennes die Statue errichtete.

Malerische Plastik mußte stärker locken als das entgegengesetzte Paradox. Plastische Malerei setzte gerade die wichtigsten geborenen Mittel außer Betrieb, denen Frankreichs Kunst ihren Ruhm verdankt. Schließlich war kein Maler so dumm, nicht mit der Zeit die Fiktion des Hinten-Herum-Sehens zu merken; keiner, wenigstens kein Romane, so asketisch, die Farbe nicht für das Farbige zu benutzen. Plastische Malerei war immer Akademie, Feind des Fortschritts. Skulptur, die vom Maler nimmt, entwertete zwar auch geborene Mittel, galt aber — es ist noch nicht lange her — für bedeutende Subjektivität, hatte den Nimbus des Neuen und erschloß tatsächlich eine ganze Welt neuer Möglichkeiten. Erst diese Mischung brachte sie dem modernen Europäer nahe. Manches Relief der Alten schien sie zu legitimieren. Der Reiz des Drachenkampfs, den Donatello unter den Georg des Or San Michele mehr malte als meißelte und besser malte als vieles von Malern Gemachte, bestach. So fortfahren! Der „Salon" hatte die Rundplastik nach dem einfachen Körper, der nichts anderes als nackt war und sich alljährlich vor begehrlichen Bürgern sehen ließ, der fortschrittlich gesinnten Minorität verleidet. Jeder Versuch auf diesem Weg schien den Liebhabern der Palette Delacroix', der tonigen Landschaften Corots banal. Was wußten sie, wie Delacroix, der für den Schmuck seines Grabmals strenge Vorschriften hinterließ, über Skulpturen dachte, wie Corot seine Femme à la perle in Stein übersetzt hätte? Die Leute um Théophile Gautier und die Goncourts hatten für Steinmetzen nicht viel übrig und sahen Viollet-le-Duc wie Whistler einen Ruskin an. Carpeaux versündigte sich am Material, wenn er seine Güsse in Stein ausführen ließ.

Aber er war ein robuster Geselle, einer von der Art Courbets. Carpeaux trieb keine Theorie. Er knetete so, weil es ihm leicht wurde und den Bestellern gefiel, aber dachte nicht daran, eine Übereinkunft zu brechen, die ihn nicht störte. Das Barock verführte ihn nicht nur, sondern rettete ihn, band seine Massen zusammen. Wo im Innern die Struktur versagte, half der Oberfläche ein breit angelegtes Lichter-Spiel, voll großer Erinnerungen. Es war kein der Bildhauerei förderlicher Gedanke, Rubens in Ton zu kneten, aber es war nichts weniger als der Irrtum der bildhauernden Rubens-Epigonen im Flandern des 17. Jahrhunderts, die sich mit Umrissen begnügten. Von den Faidherbe, Duquesnoy und Genossen scheidet einen Carpeaux dieselbe Energie, mit der die Courbet und Manet Spanien, Renoir das Dix-Huitième zurückeroberten. An der Reinigung der Überlieferung, die allen Meistern seiner Zeit oberstes Gesetz ist, hat auch Carpeaux seinen Anteil.

Freilich blieb es nicht bei dem sublimen Barock des Ugolino. Carpeaux war Kompromissen weniger unzugänglich als seine malenden Genossen. Er verbilligte seinen Stil, machte ihn handlicher. Die Tanz-Symbole in der Fassade der Pariser Oper sind prickelndes Ballett. Da er seine Akzente nach einem Rhythmus verteilt, der dem Barock der Architektur nicht widerspricht, gelingt seinen gewellten Flächen, nicht nur sich selbst, sondern auch die Umgebung organisch zu illuminieren und dem schillernden Palast neuen Reiz hinzuzufügen. So wenig dieses dekorative Bauwerk zur Baukunst gehört, so wenig geht es an, dem Erfinder dieses Schmucks Gefühl für Architektur nachzusagen. Er besaß davon weniger als Renoir und Cézanne. Sein Barock ließ sich für dekorative Zwecke dekorativ verwenden. Man hätte es mit gewissen barocken Bildern Cézannes ebenso machen können und hat es mit Bildern Renoirs in bescheidenerem Rahmen so gemacht. Im übrigen steht er weit hinter den großen Malern. Er hat viele Porträts geschaffen, darunter auch manche banale; die wirksamen kommen Puget nahe. Wer Fäuste liebt, zieht Carpeaux einem Pradier, womöglich sogar einem Houdon vor. Houdon ließ sich die Oberfläche entgehen. Was hätte Carpeaux aus einem Modell wie Voltaire gemacht! Die Falten und Fältchen waren wahre Fundgruben für Lichteffekte, und Houdon ließ sich einfallen, Voltaire glatt zu geben, einmal sogar ohne Perücke.

Diese Glätte aber hat eine Wirkung für sich. Sie kommt auch in der Malerei vor, freilich sehr selten, dann aber so überwältigend, daß man im Augenblick nichts anderes zu sehen vermag: der Kardinal Raffaels im Prado. Ja, diese Glätte bildet die einzige Verbindung zwischen beiden Künsten, die keiner von ihnen zu nahe tritt, denn sie ist Abstraktion. Je weniger Substanz hier oder dort gebraucht wird,

um so erhabener hier und dort der Geist. In der Plastik nun gar folgt die Glätte einem unabweisbaren Gesetz, gerade weil sie der Natur und dem Material widerspricht. Sie lindert den viel größeren Besitz der Plastik an Körperlichkeit. Alle diese Falten, alle diese lichthaltenden Löcher, die das Einzelne wirksam machen, werden Stellen für Widerhaken, um das Ganze zu hindern. Voltaire hatte noch etwas anderes als solche Fundgruben. Ein Gesicht breitete sich darüber, ein Knochenbau saß darunter. Es galt, ein System zu finden, zu schaffen, nicht abzulesen, unsichtbare Linien über Löcher hinweg, ideale Verbindungen mit einer größeren Natur. Hatte nicht auch der Heilige Bruno in Rom in Wirklichkeit Falten? War er mit „Trou" und „Bosse" nicht lebendiger, wirklicher zu kneten? Was aber wäre uns wohl ein wirklicher Heiliger Bruno? Und die Quell-Nymphen der Fontaine und der Parthenon-Fries?

Ein großer Spötter hat den Streit, noch bevor seine Aktualität auf dem Gipfel war, erledigt. Daumier, der sich ähnlich wie Poussin, nur zu weniger erhabenem Zweck, der Plastik als einer Art Hilfsmittel für seine Zeichnungen bediente, fand, wenn es nur auf Löcher und Lichter ankomme, seine geknetete Schimäre des Ratapoil die lichtvollste Erscheinung[1]). Es gab eine Generation, die sie ernst nahm. Ist dieser Fetzen nicht ausdrucksvoll und lebendig? Wie gräßlich aber der Gedanke, Carpeaux' Flora im Giebel des Louvre lebe! — Zum Glück ist sie Stein, und lebendig nur das Ornament aus Frauengliedern, Zweigen, Blättern, Putten, Köpfen, Puttenbäuchen, das leuchtende Auge des Giebels.

Es kam eine Generation, die sich die Überwindung dieses Ornaments als Verdienst anrechnete. Sie glaubte, die beste Essenz des Lebens zu bringen, und vertrieb aus zerfallenen Zellen den Rest Europas. Eine sehr bewegliche Generation, geführt von einem Zauberer von Genie. Er brachte es fertig, das absterbende Gelände mit neuer, bunter Vegetation zu garnieren, und setzte viele Köpfe in Bewegung. Er erreichte fast, Frankreich in ein spätestes Italien zu verwandeln und das Genie hassenswert zu machen. Der unsterbliche Geist Goujons wendete sich von diesem Treiben ab und sprach mit dem König: Otez-moi ces magots!

[1]) Über die Plastik Daumiers und Géricaults vergl. Band I, 157 ff. und 131.

RODIN

Carpeaux hatte die Materie mit derben Fäusten gelockert. Nun war sie für die nervösen Finger eines genialen Spielers geeignet. Es kam zu einem Spiel, das des Zuschauens wert war, zu dem dramatischsten Abschnitt in der Geschichte der Plastik seit Michelangelo.

Rodins Atelier hatte seine Atmosphäre. Dem Stammgast, der sich an einem der gleißenden Stücke festgesehen hatte — es gab besonders geeignete — ging es wie im Traum, wenn man fliegt. Die halblauten Worte des Meisters klangen ferner. Man durchmaß mühelos große Räume, hob sich in steile Höhen, ohne zu steigen. Gebirge wichen gehorsam zurück. Noch schöner, wenn man mit ausgebreiteten Schwingen langsam sank, sanft, als ginge die Fahrt durch balsamische Lüfte. Hauch von Daunen streifte den Körper. Man fand an Besuchstagen Menschen aller Erdteile in diesem Zustande an einem Marmor, einer Bronze hängen, starren Auges, ohne Sprache und Ohr. Dem Suchenden wies der stille Zauberer freundlich das passende Stück. So empfängt der Opiumraucher seine Schlafstelle. Aber bevor man sich auf seinen Witz besann, hing man selbst bereits an einer disponiblen Gruppe und flog. In Bayreuth gab es ähnliche Sensationen.

In solchen Augenblicken glaubte man, die Skulptur habe seit Michelangelo geschlafen. Ihre gewohnten Eigenschaften, auch die bisher für musterhaft gehaltenen, die zumal, ließen kalt, wirkten unwahr oder belanglos. Rodin war neu, unvergleichlich neu selbst in jener Zeit überströmenden Erlebens, neu nicht nur im Motiv, in jeder Regung, in der ganzen Art der Sinne, des Geistes, eine neue Art Künstlertum. Er erfand eine schnellere, wirksamere Verbindung der Anschauung mit der Materie. Unter dem Druck seiner Hand änderte die Plastik ihre Funktion. Das früher Unbewegte erhielt Leben. Nicht das Motiv, sondern der Stein flüsterte, wehklagte, schrie. Die Bronze bildete fließend erschütternde Erscheinung. Mochte der Schöpfer des Moses größere Massen bewegen, wie fern dieser Moses! Ein undurchdringlicher Wall von pathetischer Symbolik, von drohend fremdem Gegenstand, von

mächtigen Gedanken, allmächtigen, bedrückenden Formen sperrte ihn ab. Ein gewaltiger Wille, der denken wollte, bevor er schuf; ein Kämpfer mit sich, mit uns, mit der Materie; ein Schöpfer, dem nichts geschenkt wurde. Rodin gab sich hin. Die Seligkeit der Sinne führte zur Erscheinung. Gebenedeiter Traum gebar das Wunder. War diese Hingabe nicht vollständiger? War sie es nicht um so mehr, je weniger Aufwand sie gebot? Wie unendlich einfach dieses Gleiten in das Werk, ein Werk, das schon, bevor es gedeutet wurde, entzückte! Es genügte, wenn es die „wesentlichen Modelés" einer Handschrift erwies. Hatte je einer der früheren Bildhauer eine Handschrift besessen? Schon der derbe Ausdruck „Hauer" entschied. Das Gefühl zog sich schmerzhaft zusammen.

Es gab eine Zeit, da Wagner die Ohren für Gluck und Mozart taub machte und man in Beethoven eine Vorstufe für den Tristan sah. Ein Akkord der neuen Art nahm den Sinnen die Möglichkeit, sich zu erinnern.

Michelangelo fand in sich die Grenzen seines Sensualismus, wo der Geist ein Verharren in Klarheit befahl, fand draußen die Stelle, wo anzugreifen war, um für eine mürbe Ordnung eine neue zu setzen. Der Nachkomme schwebt in der Luft, nur von seiner Sinnlichkeit gehalten, und draußen ist nichts mehr, was neu geordnet werden könnte. Selbst mit der Kraft des Riesen, der die Kolosse auf die Sarkophage der Medici türmte, gelänge es nicht, den Vorgang zu wiederholen. Seine Kraft kann nur dazu dienen, die Unordnung zu vergrößern, die ihn gebar. Gerade sein Reichtum bedingt seine Unzulänglichkeit. Sein Durst wird ihn von Form zu Form hetzen, und er wird zuletzt da niedersinken, wo er hätte beginnen müssen. Sein Schicksal gleicht den stürmenden Pferden, die aus dem Sockel des Denkmals in Nancy ausbrechen, brüllend vor Gier und Raserei, und immer noch vom Dämon gehetzt, der mit weltfernem Blick, weit vor der Richtung ihres Laufs, zum Himmel starrt, zum Lichte, das sie blendet.

Rodin hat alle Wege künstlerischen Instinkts gekannt und ist manche bis ans Ende und darüber hinaus gegangen, immer in dem Wahn, der Natur zu folgen. Er hat neue Wege gefunden und hat Abschlüsse gebracht oder hervorgerufen, denen ähnlich, die in der Malerei zu Richtungen und zu Sackgassen wurden. So war seine Zeit. Sie empfand nicht den Anlaß früherer Epochen, zu wählen, auszuscheiden. Mit dem Zauberwort Natur rührte sie an alle Grenzen, selbst die der Unnatur.

Wir haben einen frühgriechischen Rodin aus dem Jahrhundert des Phidias, einen ägyptischen, dessen Gesichter den Grabmasken gleichen, die man am Nil fand und die wie Menschen von heute aussehen; einen frühchristlichen, der in den achtziger Jahren den Johanneskopf tuschte, mit Augen wie Löchern, schwarzen Fresken-

Augen der Katakomben. Es gibt Tanagras von Rodin, fingerhohe Figürchen, die er in Gips ließ, um nicht die zarten Glieder zu vergröbern. Das Denkmal des Präsidenten Lynch hat die Haltung eines oberitalienischen Reiterführers, nur noch rassiger gezüchtet. Dieselbe Rassigkeit in den Stirnen vieler Männerbüsten. Im „Baiser" wollte er Michelangelo vereinfachen; in der „Eve", später im „Penseur" setzt er ihn fort. Er erfand den Torso einer Frau mit gespreizten Beinen, nur den Bauch mit den Schenkeln; Vision eines modernen Quercia. Die Schenkelstücke mögen auch an den Herkules-Torso im Vatikan erinnern. Seltener finden sich Anklänge an die französische Renaissance, am ersten noch an die Grazie von Germain Pilon. Die Reliefs für das Haus des Baron Vitta, die man als Geist Goujons deuten könnte, sind zu bescheiden. Aus dem neunzehnten Jahrhundert flutet jede Leidenschaft in das Werk. Der Kriegsengel, der auf hohem Fels Flügel und Arme in die Luft reckt, ist ein verjüngter Rude; das alte Weib im Luxembourg, „Celle qui fut Heaulmière", ein Daumier. Zeichnungen füllen die Spanne zwischen Delacroix und Ingres. Der Balzac bringt das Bildnis Carpeaux' auf eine letzte, groteske Form. Glaubt man ihn hier zu fassen, flieht er in die Gotik der Bourgeois de Calais zurück, schwelgt mit Frauenbüsten in den Linien der Houdon und Pigalle, taucht mit den kleinen, lüsternen Gruppen aus Marmor und Bronze tief in die Erotik des Dix-Huitième unter. Da hat ihn der Sensualismus zuweilen zu allzu billigen Spielereien verführt.

Das Register ist unübersehbar. Keine strenge Entwicklung bindet es zu logischer Folge. Rodin konnte gleichzeitig Sproß eines halben Dutzend von Kulturen sein, sammelte im gleichen Stück die Reize vieler Epochen und behauptete, so und nicht anders habe er das Stück in der Natur gesehen. Er glaubte sogar, was er sagte. Nie hat er stilisiert, noch weniger als Carpeaux, der an keinen Stil dachte. Alles schöne Menschenwerk, Architektur, Tanz, Malerei, Musik bereicherte unmittelbar seine Impulse. Er war frauenhaft in diesem reflexionslosen Instinktvermögen. Sprach er über Kunst, mischten sich Orient und Okzident, Gegenwart, fernste Vergangenheit zu Gebilden eines Sekundentraumes. In seinem Buch „Les Cathédrales de France" erzählt er, wie er zwischen zwei Studienfahrten nach Chartres die Tänzerinnen aus Kambodscha erlebte. Seine schönsten Aquarelle späterer Zeit sind Zeugnisse dieser Freuden. Aus indischen Rhythmen gewinnt er nach eignem Ausspruch die Grundprinzipien der Antike. Nachher findet er in dem großen Engel von Chartres die Schönheit der Kambodschanerin wieder. So fließend waren in seiner Vorstellung die Grenzen zwischen Malerei und Plastik, zwischen Natur und Kunst. Man könnte sich vorstellen, er habe die Erregungen, die zu den alten Kunst-

werken führten, belauscht und mit den seinen gepaart, habe mit dem Blick flüchtige Regungen der Natur zum Symbol erhoben. Etwas von Zauberstab und Rauschbaracke ist um ihn.

Der Anfang verschweigt die Expansion. Auch andere Bildhauer haben wie er in der Jugend Malerei im Nebenberuf getrieben. Nur kleine Leute treffen sofort die endgültige Entscheidung. Übrigens sind die Malereien im Musée Rodin, meistens Landschaften, die etwa Cazin nahestehen, erstaunlich bescheiden. Doch ergibt sich das Talent für skulpturales Gestalten schon früh und äußert sich zunächst wie die Begabung vieler Franzosen als abnorme Geschicklichkeit. Sie erleichtert dem Handwerker den Broterwerb in der Zunft der Stuckateure. Er soll als Lehrling das Vielfache des Tagespensums bewährter Gesellen geleistet haben. Die rationelle Schule des Lecocq de Boisbaudran nimmt den Vierzehnjährigen auf und übt sein Gedächtnis[1]). Der farblose Carrier-Belleuse, der sich dann seiner annahm, hat ihm nicht geschadet. Rodin gehört zu der großen Generation, die sich selbst die tiefdringende Lehre bereitet. Die Schullehrer sagen dies und das, verschreiben Rezepte, und der Neuling greift ohne Zögern über sie hinaus zu dem großen Wahlverwandten der Vergangenheit, der nicht das mindeste mit dem zufälligen Professor zu tun hat. Der alte Meister leitet den Jünger, als stehe er persönlich neben ihm. Die Coterie der Professoren rächt sich mit allen Schikanen. Rodin geht zu Michelangelo. „L'homme au nez cassé" ist unzweideutiges Bekenntnis und persönliche Huldigung. Nicht zufällig trägt der gebietende Kopf Züge des geliebten Meisters. Das hinderte den Salon von 1864 nicht, das Werk zurückzuweisen. Ein Dutzend Jahre später versteigt sich die gleiche Sippe zu der Behauptung, er habe sein „Age d'airain", die edelste Anrufung Michelangelos, nach der Natur abgegossen. Der Geist des großen Vorbilds wacht über Rodins besten Werken, und er zitiert ihn immer wieder, um sich für den vielverschlungenen Weg seines Schöpfertums zu stählen. Nie hat ein Begeisterter seinem Gott keuscher, demütiger gehuldigt als Rodin dem Meister des Jüngsten Gerichts mit den Akten, die er für Gallimard auf die Ränder eines Exemplars der „Fleurs du Mal" zeichnete[2]).

Kein Zufall, daß gerade Baudelaire zum Medium wurde. Später hat zuweilen dasselbe oder ein ähnliches Medium Gelüste in Rodin entfacht, die sich der Erin-

[1]) Über diese Schule vergl. die I. Auflage, namentlich das Kapitel über Fantin Latour (I, 346 ff.). Rodin hat sich oft dankbar des Einflusses der Schule auf seine Entwicklung erinnert.

[2]) Eine mäßige Reproduktion der illustrierten Gedichte wurde unter dem Titel „Vingt sept poèmes des Fleurs du Mal" von der Societé des Amis du livre moderne herausgegeben (Paris 1918). Einzelne der Zeichnungen sind in getreuen Faksimiles in der „Skizzenmappe" der Maréesgesellschaft erschienen. (München, 1917.)

nerung an Michelangelo entzogen. Er ist immer nur groß, wo die Gewalt des Vorbildes sein sinnliches Verlangen bändigt. Trotzdem nie auch nur ein Hauch von Epigonentum, vielmehr eine ins Mystische ragende Verwandtschaft, die Jünger und Meister adelt. Die Gruppe Adam und Eva, der gebrochene Sklave mit dem Frauentorso an der Brust, ist sublimierter Michelangelo. Alle Belastungen Michelangelos, Hemmung aus Zeit und Ort, Material und Handwerk, aus Auftrag und schöpferischer Ungeduld fallen, und im lichtgetränkten Raum schwebt der Gedanke Michelangelos, Seufzer eines Gottes.

Starke, wenn auch keineswegs enge Disziplin zeichnet die Frühwerke aus, Disziplin eines von edelsten Absichten durchdrungenen Suchers. Die Lohnarbeit in Brüssel, wo meist handwerkerhafte Dinge für Bauten entstanden, hinterläßt gar keine Spuren, scheint eher in das Gegenteil, bedingungslose Kunst, die alle Wirkung ausschließlich einer nach höchsten Vorbildern gerichteten Plastik verdanken will, zu treiben. Die Lockerung geht sprungweise mit glücklicher Inkonsequenz vor sich und ist durchaus geistigen Ursprungs. Dies unterscheidet sie von der materiell ähnlichen Entwicklung Courbets, dem es nur auf Kraftsteigerung ankam. Wie bei Courbet eine zentrifugale Entwicklung. Wenn sich Worte von Künstlern wörtlich nehmen ließen, wäre sogar das leitende Prinzip bei beiden gleich. Aber während Courbet unter Natur das Greifbare versteht, denkt Rodin an das, was ihm natürlich ist. Der Visionär diktiert. Das Räumliche ist gut, solange es einer lyrischen Vision hilft. Wird die Vision dramatisch, trägt das Räumliche die Kosten. Das Stetige in der unbändigen Flucht der Erscheinungen ist die Entwicklung der Substanz. Das Spiel der Flächen wird bewegter und gewinnt an Ausdruck. Die Oberfläche wandelt sich von der „Eve" zu dem, nur wenige Jahre späteren „Age d'Airain", von der Gruppe „Baiser", aus den letzten achtziger Jahren, zu dem Victor Hugo von 1897, von Bildnissen wie dem Antonin Proust von 1885 zu dem Falguière von 1899. Die Masche wird breiter, die Hand höhlt tiefer. Die rapide Übertragung stofflicher Einzelheit durch den Fingerdruck überrascht hier kaum weniger als in Bildnissen Manets. Die Überraschung steigert sich bis zum Balzac. Da verliert sie den Boden und wird Ratapoil.

Zweifellos ist in dieser und jener Hinsicht die Bereicherung unverkennbar. Frühere Öde scheint sich in blühende Vegetation zu verwandeln. Die Materie wächst unter der Hand. Eine stumme Form wird geöffnet und spricht. Hundert alte Details verschwinden, waren entbehrlich; hundert neue entstehen, erzählen uns nie Gehörtes. Es sind intimere Mitteilungen. Die Abstraktion wird vermenschlicht. Alle diese Wirkungen bringen das Objekt näher. Es fragt sich, ob

wir ihm nicht zu nahe kommen, so nahe, daß wir seinen früheren Umfang nicht mehr zu behalten vermögen, und ob nicht in dem stummen Umfang von früher unersetzliche Schönheit lag. An dem „Baiser" reizt nicht die Qualität des Fleisches. Der Reiz wäre rationalistische Angelegenheit, Reiz niedrigen Grades. Wenn Rubens ihm nachging, vermochte der Pinsel den Rhythmus zu beschleunigen, die Form zu erhöhen, aus Schwellung Farbe, aus Materie Erscheinung zu schöpfen. Diesem Marmor wäre Fleisch Hemmung, nachhinkende Psychologie. Es hieße, Materie materialisieren. Wer denkt an Fleisch bei dieser Gruppe! Schon der Titel ist uns zu eindeutig. Man denkt kaum an Glieder, möchte noch viel weniger Glieder sehen, denkt sehnsüchtig uralter griechischer Reliefs, deren Glieder noch weniger Fleisch, noch üppigere Form, Welle, Rund waren, dankt hingerissen dem Menschen unserer Zeit, der, sei es auch nur einen Hauch jener göttlichen Rhythmik in seine Rundplastik rettete, genug, fast genug, um diese zwei nackten Menschen aus Marmor zu Marmor-Wesen zu machen. Nicht sie, die beiden „Liebenden" — was ist wohl Liebe von Marmor-Wesen? — wollen wir sehen, sondern das Sphärische um ihre Nacktheit, das Rund, das sie untastbar, knospender Ahnung gleich, umgibt. Jenes wuchtige Rund, das unsere Gier nach Liebenden zu der federnden Lust an der Unendlichkeit des Raumes steigert, uns selbst schweben läßt wie diese weißen Geschöpfe.

Die Gruppe ist nicht vollkommen. Irgendwo berührt sie immer noch die Erde. Ein Rest unvergorener Natur hemmt die letzte Befreiung. Aber schon diese Nähe an einem Ziel, das uns, die keine rundplastische Gruppe aus der Blüte der Griechen besitzen, nur als Gedanke vorschwebt, ist ungeheuer. Wenn wir Rodin nur die Vorstellung von solchen Zielen verdankten, wäre es genug, um ihm die Irrungen zu verzeihen, die ihn und uns zu ganz entgegengesetzten Vorstellungen vom Wesen der Kunst trieben oder zu treiben suchen. Freilich auch genug, um die Verantwortlichkeit des Menschen zu ermessen. Wir verlangen nicht von den Carpeaux und Courbet letzte Realitäten. Sie gehören zu den Kindern in der Kunst wie fast alle Künstler. Rodin hatte die Möglichkeiten der Rembrandt, Greco, Delacroix, jener großen Erbauer der Menschheit, für die der Satz vom Kindlichen im Künstler zur Banalität wird. Er konnte den letzten Schritt tun, das kluftreiche Stück über die Originalität hinweg zur Form. Er ersah solche Möglichkeiten — keiner seit Michelangelo sah sie so deutlich — und spielte mit ihnen. Den Aufwand letzter Vereinfachung gab sein ungezügelter Genius nicht her. Er umging das Problem und rückte in die Reihe der Zerstörer. Die Differenz zwischen sich und vollkommen plastischem Gesicht glaubte er nicht seiner unsteten Phantasie vorwerfen zu

müssen, sondern machte die Enge der Plastik dafür verantwortlich. Anstatt sich über die Schranken seiner Gesittung zu erheben und den Lockungen eines Phänomens von Begabung zu widerstehen, brach er die Schranken der Kunst. Er griff zu der Neuheit einer besonders malerischen Flächenbehandlung, zu Bewegungsmotiven, deren halsbrecherische Komplikation die Unzulänglichkeit des Gedankens verbergen sollte und von seiner Virtuosität spielend gelöst wurde. Er wurde kühner Jäger von Motiven. Das Seltenste war ihm gerade recht, nur nicht das einzige. Das Libretto benebelte die Musik. Die marmornen Wesen wurden wieder Liebende, der Rhythmus blieb erotisch. Das gebietende Schweigen des Umfangs zerrann vor dem Schwatz der Episoden. Da er der Gruppe nicht von außen her Herr werden konnte, drang er ins Innere und ziselierte Verstecke aus Marmor. Manches Motiv saugt den Blick in lüsterne Höhlen. Man bückt sich, um dem Verführer in unentwirrbares Versteck zu folgen. Unruhig enträtselt man Verschlingungen. Wo blieb der Arm, der hier verschwand, der Fuß und ach, der lockende Schenkel? Es bleibt nie genug, auch wenn es von Versprechungen wimmelt. Man drückt sich tastend durch die Enge und ächzt, nicht Finger an den Augen zu haben. Zuweilen verführten Rodin fragonardhafte Szenen. Aber Fragonard war platonisch. Motive Fragonards verglasen nicht den Blick, machen ihn flüssig. Ihre Leichtheit entlastet uns. Rodins Geschmeidigkeit streift das Seichte. Manche seiner Spielereien erinnern an die Kunst im Bauche der Flasche.

Dieses Kleinzeug gehört zu ihm, aber es ist leicht genug, um beiseite geräumt werden zu können. Auf einmal verschwindet es oder wird zum dekorativen Amorettengekräusel des bemalten Vorhangs, der sich einem ernsten Stücke öffnet.

Vier Werke bezeichnen Rodin: die Porte de l'Enfer, der Victor Hugo, die Bourgeois de Calais, der Balzac. Alle tragen, jedes auf andere Art, an der gleichen Belastung des Visionärs, der den Bildhauer überwindet. Der Bildhauer ergibt sich nicht kampflos, und das Ringen hat Momente, die auch nach dem unvermeidlichen Ausgang ihre Schönheit behalten.

Die Porte de l'Enfer ist ein guter Titel und das schwächste der vier, Renaissanceeinfall eines Spätgeborenen. Rodin mag an die Türen der Andrea Pisano und Ghiberti gedacht haben, und natürlich an Dante. Diese Gedanken waren beiläufig. Auch die Konzeption des Werks ist nicht über Beiläufiges hinausgelangt. 1875 kam die erste Idee. Bis an sein Ende hat er immer wieder daran geschaffen. Es ist eine Art Tagebuch, aus vielen Einzelstücken zusammengesetzt. Wenn sich der junge Delacroix während der Lektüre der göttlichen Komödie für Größe entscheidet, für jene „Carrière unique" eines Weltgestalters, wird Rodin zum Kom-

pilieren und Illustrieren getrieben. Er sparte nicht mit Einfällen — tante belle cose! . . . und es sind großartige Erfindungen, z. B. der „Penseur", darunter, aber ihre Summe ist klein und nichts weniger als dantesk. Die Pforte ist Konglomerat, kein Werk. Rodin unterschätzte die Gebundenheit anderer Epochen vor solchen Aufgaben und überschätzte den Wert unserer Freiheit, der alles und nichts gelingt. In dem alten Streit der Juroren bei der Konkurrenz der Brunelleschi und Ghiberti trat er auf die Seite des Ausdrucks gegen die Harmonie oder glaubte so zu entscheiden. (Gewinnt wirklich der Ausdruck eines Werkes durch die Vielseitigkeit seiner Teile und gibt es Ausdruck ohne Harmonie?) Der Gegensatz zwischen der Willkür der Eroberer und der Zucht der Gilde, zu Zeiten Donatellos und Michelangelos drohend, wird zur unüberbrückbaren Kluft, und man glaubt, deshalb sei das Genie im gleichen Grade gewachsen. Ein Tor, auch das in die Hölle, muß eine Form haben, auch wenn es nicht aufgeht, auch wenn jeder Gedanke an die normale Bestimmung eines Tors verschwindet. Besteht es aus zusammenhängenden Reliefs, müssen die Reliefs ein Ganzes ergeben. Man denke sich viele Cézannes so aneinandergeheftet, daß sie nicht getrennt werden können und man nicht vermag, das einzelne Bild unabhängig von dem anderen zu betrachten. So wird die Betrachtung selbst der Meisterwerke Cézannes zur Qual. Und so, fast so verfuhr Rodin mit seinen Reliefs. Er fügte eines zu dem anderen, ließ gar das Motiv vom einen ins andere spielen, wodurch der Mangel an innerem Zusammenhalt noch krasser wurde. Kein Wunder, daß ihm die siebenundzwanzig Jahre, die Ghiberti für die Porte del Paradiso brauchte, nicht genügten. Kurz vor dem Tode sagte er einem seiner Biographen, lediglich die hohen Gußkosten seien ihm im Wege und er bedürfe nur noch ein paar Monate, um das Tor zu vollenden[1]). Hundert Jahre sauren Fleißes bringen kein ungegliedertes Werk zum Abschluß. Daß dem rastlosen Geist eines Kindes seiner Zeit die systematische Schulung für solche Aufgaben abging, darf ihm keiner verdenken; wohl, daß er sich an solchen Aufgaben vergriff. Noch einige Male verführte ihn das Spiel mit Renaissance-Ideen. Die schlimmste Entgleisung drohte der Turm mit der Wendeltreppe zu werden, der glücklicherweise im ersten architektonischen Entwurf stecken blieb[2]). Die Kathedralen seines Landes, seine Lieblinge, haben ihm nichts von ihrem tiefsten Geheimnis verraten.

Mit dem Victor Hugo durchbricht die Vision die niedere Sphäre jener kompilierenden Phantasie und sammelt sich zu einer unbedingt bedeutenden Gebärde.

[1]) Gustave Coquiot: Rodin à l'hôtel de Biron et à Meudon, Ollendorf, Paris 1917.

[2]) In dem Dichterbuch Rilkes über Rodin (Inselverlag, in der Ausgabe von 1920, S. 113 und 117/118) wird die Tour du Travail eingehend beschrieben. Dort auch eine Abbildung des Monstrums.

Die Originalität, hier Mittel, nicht Ziel, sucht einen uns allen teuren Gedanken zum Denkmal zu erheben, verfehlt wichtige Bedingungen des Monuments, nicht den Ausdruck, ja, der prophetische Ausdruck macht das Opfer an Form mindestens verständlich. Es handelt sich nicht um Victor Hugo, obwohl der Typ aus eingehender Dokumentierung entstand. Wir brauchen uns nicht mit einer Verehrung auseinanderzusetzen. Die psychologische Verallgemeinerung gelingt vollkommen, und die Psychologie ist Gestalt, die Zeuspose Handlung. Die wogende Diagonale von dem lauschenden Ohr zu der im Rausch gekrampften Hand überzeugt schlagend. In der Mitte thront der Schädel; nicht mehr der kleine Griechenschädel, Kapitäl eines wohlgeordneten, gleichmäßig beanspruchten Körpers, sondern das monströse Organ unkörperlicher Überanstrengung. Der Leib existiert nicht. Die Alten standen oder gingen und schwebten bei jeder Bewegung. Dieser Körper sitzt oder liegt, organloses Lasten, nimmt die Stellung ein, die dem Lastträger am besten frommt, das eine Bein im Winkel aufgestützt, das andere weit ausgestreckt, um soviel Basis wie möglich zu gewinnen, und der Fuß stemmt sich gegen einen unsichtbaren Widerstand, damit die Last nicht ins Rutschen gerate. Auch die Hand stützt die Balance. So schafft der schwer atmende Knecht der Schönheit. Das Schaffen wird sichtbar. Um den Kopf mit den geöffneten, offen gerissenen Poren, ein Schlachtfeld, schwebt die Zyklopengestalt des Genius, umfaßt in weit gereckter Klammer den Traum, treibt ihn ins Haupt. Der im Winkel gestützte Arm des Dichters wird zu einem ungeheuren Ohr. Das Fleisch horcht. Da erscheint im Hintergrund die Überlegung, eine Griechin. In dem Kampf wird der Dichter zum Feldherrn. Äußerste Besinnung spannt das Antlitz. Die gebietende Hand tastet nach dem entstehenden Werk. Es geschieht ein Wunder.

Nicht der Gegenstand schmälert das Werk. Das Relief vermag, diese Dramatik zu fassen. Und das Motiv ist nicht banaler als ein Kampf Georgs mit dem Drachen oder eine Verkündigung. Es konnte unser Georgskampf, unsere Verkündigung sein, und der Mangel, der es hindert, seine unplastische Unruhe, kommt aus Eigenschaften Rodins, die uns nicht ferner sind als das Symbol, das er gestalten wollte. Sie rühren uns noch, nachdem sie das Werk zum Scheitern gebracht haben. Rodin ist nicht der Feldherr, der die „äußere und die innere Stimme" (so nannte er die beiden Genien um den Victor Hugo) im Gleichgewicht zu halten vermag. Regungen des Malers schwächen die Form des Bildhauers. Das Beiwerk beunruhigt, macht aus der Gruppe einen nur lose zusammenhängenden Komplex. Der aber hat einen Kern. Dies der unübersehbare Vorzug gegen die formlose Porte de l'Enfer, aus der kein Gott ein Monument gemacht hätte. In dem Victor Hugo

steckt ein Denkmal, das man herauslösen zu können glaubt. Der Kern, die Gestalt des Dichters, ist eine reliefartige Anlage mit abgebrochener Rückwand. Man kann sie sich mühelos in einer Fläche gesammelt denken. Die beiden Genien zu Häupten und im Rücken des Dichters sind dichterische Zutaten. Der Dämon wiederholt die Stütze des Hauptes und schwächt sie mit dem Übermaß an Linien. Er hockt da irgendwo ohne rechte Basis und biegt die Komposition aus dem gesicherten Relief heraus. Auch gedanklich ist die Zutat eine entbehrliche Illustration. Sie verkleinert den Einfall. Ganz zusammenhanglos steht die Meditation hinter dem Dichter, da wo die Wand des Reliefs gedacht wird. Geradeso gut könnte ein Maler sein Bild auf der Rückseite fortsetzen. Bittere Ironie, daß für die Göttin der Vernunft in der Gruppe der Platz fehlt, und daß gerade diese Gestalt zu den edelsten Schöpfungen Rodins gehört. Nie hat das Hellenentum Frankreichs gültigeren Ausdruck gefunden. Die Überraschung wirkt wie ein plötzlich geöffneter Vorhang. Die Gestalt hat nichts mit dem Victor Hugo zu tun, weder mit dem Denkmal, noch mit der Vision, die dazu führte, wurde vermutlich auch gar nicht dafür geschaffen, sondern willkürlich dazu gestellt. Unbegreiflich wie ein Formenschöpfer solchen Grades so formwidrig komponieren konnte. Dem Erfinder dieser an Phidias erinnernden Gestalt müßte, sollte man meinen, das Gesetzmäßige im Instinkt liegen. Und dem war wohl auch so, nur lagen in dem gleichen Instinkt noch viele andere entgegen gerichtete Dinge. Seitdem sind Bildhauer von anderer Anlage gekommen. Mancher Hildebrand erfüllt das Gesetz, ohne einen Vorhang zu öffnen, hat Maß und Gewicht ohne den überquellenden Besitz an sinnlicher Erscheinung.

Bei der endgültigen Aufstellung des Denkmals im Garten des Palais Royal wurde die schönste Gestalt mit Recht unterdrückt. Rodin hätte noch mehr weglassen müssen. Der weite, von schöner Architektur begrenzte Platz wäre für eine Plastik ideal. Der Victor Hugo wirkt hier schlechterdings störend. Ein Mensch ist aus dem Fenster gestürzt, eine Katastrophe. Unser Schreck über den Unfall will nichts von dem Schöpfergedanken des Dichters wissen, nichts von der inneren, noch äußeren Stimme. Nur fort! nicht hinsehen! Keine Psychologie tröstet mißhandelte Augen.

Ursprünglich war das Werk für das Pantheon bestimmt. Dieser Platz wurde ihm 1890 trotz harten Kämpfen verweigert, weil man solche Plastik für den Raum nicht passend fand. Ein gut gesinnter Kritiker meinte, ein Rodin brauche sich nicht nach der Architektur des Pantheon zu richten. Es fragt sich, welche andere Architektur ihm angemessen sein könnte.

Ein besonderer Unstern waltet über der Aufstellung Rodinscher Werke. Die Bourgeois de Calais mußten lange warten, bis man den herzlich ungeeigneten Platz in Calais für sie fand. Die Bestellung beschränkte sich ursprünglich auf einen der Helden, den Eustache de Saint Pierre, den man leichter untergebracht hätte. Eines Tages, so erzählt Rodin[1]), liest er in der Chronik Froissarts, daß mit dem einen fünf andere Bürger die Stadt retteten und barfuß und im Hemd dem englischen König die Stadtschlüssel überbrachten. Darauf wird aus dem Solo Sextett, und es entsteht ein erschütterndes Drama; ein Drama von sehr hohem Stil, von tiefer Bedeutung, voll Leben. Portal-Gestalten der Kathedralen haben ihre Postamente verlassen, wandeln, reden. Jeder der sechs Bürger trägt das Thema, fügt dem Heroismus der Gruppe hinzu. An Gebärden ist nichts zu wenig, nichts zu viel. Die männliche Würde kann nicht reicher und vornehmer geschildert werden. Psychologisch ist die Lösung erschöpfend, formal ein Fragment, nicht etwa Skizze, sondern willkürlich ausgeschnittenes Stück ohne Anfang und Ende. Der Stil dieser gotischen Gestalten erwirkt kein umfassendes Ornament, läßt das Leben nach allen Seiten auseinander fließen, und das Bedeutende daran ist das, was ihn aufhebt. Für das Auge könnte die Reihe noch beliebig weitergehen, ja, es würde die Fortsetzung wie Wohltat empfinden, weil dann vielleicht aus der Fülle der Gebärden ein Rhythmus entstünde, der die entfesselte Gotik wieder zu binden vermag. Jetzt wirkt die Gruppe eigentlich nur dann in beabsichtigter Richtung, wenn man die Suche nach irgendeinem Standpunkt aus der Entfernung aufgibt und sich zu einer Insekten-Perspektive entschließt. Überwältigend wird der Eindruck, zwängt man das Auge zwischen die Gestalten und sieht in die Höhe. Dann kann aus ragenden Klüften ein Dom werden.

Diese Wirkung schwebte Rodin vor, als er von den Stadtvätern von Calais verlangte, seine Bourgeois zu ebener Erde im belebtesten Teil der Stadt aufzustellen. Sie sollten wie Lebende unter Lebenden wandeln[2]). Es mußte, glaubte er, den Bewohnern von Calais ganz natürlich sein, diese Mitbürger aus Erz unter sich zu haben. Man verliert sich in entlegene Gegenden, versucht man den Instinkt, der so handelt, zu begreifen. Das Kunstwerk wird nicht in Gotik, sondern in den

[1]) Coquiot, S. 104.

[2]) Mêlant leur vie héroique à la vie quotidienne de la ville comme des revenants qui hanteraient le séjour de leur existence terrestre (Judith Cladel, „Auguste Rodin pris sur la vie" Paris 1903, S. 81). Als kämen sie gerade aus dem Rathaus, um sich zur Hinrichtung zu begeben. Oder sie sollten auf hohem Sockel stehen wie der Colleoni oder der Gattamelata, aber eng von Häusern umgeben (Coquiot, S. 105). Nach Rilke endlich hat Rodin auch einmal die Absicht gehabt, sie auf einen zwei Stockwerke hohen Turm hart am Meer zu stellen (Rilke S. 64).

wilden Fetisch der Wilden verwandelt. Auch diese Völker kümmern sich nicht um das Monument, sondern schwelgen im Visionären; fragen nicht: wie erhalte ich die Umwelt? sondern: wie zerstöre ich sie am besten? Die Beziehung auf die Historie ist nur eine fiktive Milderung der Roheit. Wer weiß, was für generöse Geschichten zu den grauenhaften Tanzmasken der Neu-Guineer führten! Für den Ortsfremden, der die ruhmreiche Episode aus dem Froissart nicht kennt, heißt die Absicht Rodins: Wie erschrecke ich am besten?

Theoretisch ließ sich Rodin, laut seinen Mitteilungen an Vertraute, von drei Mächten bestimmen: Natur, Mathematik, Geschmack. Über die Natur ist nicht zu diskutieren. Beziehungen zur Mathematik lassen sich nachweisen. Wer käme ganz ohne sie aus? Man tut keinen Schritt auf die Straße, ohne sich unbewußt mathematisch zu äußern. In Rodins Zeichnungen glaubt man zuweilen eine bewußte Mathematik zu finden. Eine der schönsten mit den „Figures du Purgatoire" ist Beleg für viele[1]). Der in seinen Bourgeois de Calais vermißte, lebende Umriß wirkt hier mit der Selbstverständlichkeit etruskischer Ornamente oder griechischer Vasen-Malerei. Um die drei Gestalten bildet sich fühlbar, nicht sichtbar, eine vierte, die sie alle umfängt, eine regelmäßige Form, etwa eine Ellipse. Sie begrenzt die schöne Weichheit des Fleisches, wandelt den lebensvollen Fluß der Arabesken in ein geschlossenes, mächtiges Zeichen. Der Bildhauer hat kein Denkmal von dem Wohlklang dieser Zeichnung geschaffen. Seltenen Skulpturen wie dem „Désespoir" (das sitzende Mädchen, das den Fuß mit gestreckten Armen umschlingt) mag dieses in allen Perioden Rodins immer wieder aufzuckende Gefühl für Mathematik die Form, die den Naturalismus bändigt, geebnet haben. Vielleicht kam ihm bei solchen Anlässen auch die Erinnerung an den Handwerker, der in frühen Zeiten Vasen für Sèvres zeichnete, zu Hilfe.

Nie aber führt diese Mathematik zu der Doktrin eines Poussin, an die sich Cézanne zu halten wußte. Sie ist mehr Reizmittel als Basis. Rodin kannte den Kubus der Ägypter so gut wie den Block, aus dem Michelangelo seine Gestalten löste. Ein begeisterter deutscher Philosoph fand, das Steckenbleiben im Stein, bei Michelangelo Versehen oder Verhauen, sei bei Rodin bewußtes Kunstmittel geworden. Bei Michelangelo wirke es tragisch, das „lastende Schicksal verstärkend", bei Rodin dagegen „unleugbar raffiniert"[2]). Der Philosoph ahnte nicht, welche Rolle er

[1]) Unsere Vignette, S. 468, gibt nur rohe Umrisse. Ein guter Holzschnitt nach der Zeichnung bei Léon Maillard: Auguste Rodin (H. Floury, Paris 1899). Eine schöne Radierung derselben Komposition geht dem Titel der Vie Artistique von G. Geffroy 2. Serie voraus. (Dentu, Paris 1893.)

[2]) Georg Simmel im „Zeitgeist" (Berliner Tageblatt) vom 29. Sept. 1902. In der ersten Entwicklungs-Geschichte wurde Simmels Standpunkt eingehend betrachtet.

damit seinem Abgott zuschrieb. Nicht ohne gute Gründe. Rodin sagte oft, ein gelungenes Werk gewinne erst seine rechte Schönheit, wenn es in Stücken sei. Und er hat wiederholt seine Skulpturen nachträglich zerstückt.

Dieses Raffinement führte zu erstaunlichen Dingen. Der hübsche Frauenkopf mit dem Tuch, im Musée de Luxembourg (la Pensée), liegt bekanntlich auf einem unverhältnismäßig großen, unbehauenen Block aus gleichem Marmor. Ich konnte mir früher nie den Zweck eines Kubikmeters Marmor als Unterlage für so einen Kopf denken, bis mich ein Vertrauter auf die Ägypter wies, die einen Teil der Glieder ihrer sitzenden Gottheiten vom Stein verhüllt ließen. Sie trafen das Verhältnis des Steinblocks zum Oberkörper so sicher, gestalteten mit kaum modellierten Flächen das Volumen so lebendig, daß sich der Betrachter die im Stein verborgenen Glieder klarer vorstellt, als sie je gemeißelt sein könnten. Zwischen dem Kopf Rodins und dem Marmor-Block fehlt jede Beziehung, denn selbst die des gemeinsamen Materials verschwindet, da der Kopf so glatt wie möglich behandelt ist, während der Block ganz roh behauen blieb. Man könnte den Kopf wegnehmen, auf hundert andere Blöcke legen. Nur der Zufall hat ihn auf diesen gelegt. Die Vertrauten lächelten, wenn man in solchen Launen Willkür erblickte. Rodin tat nichts ohne Bedeutung. Also suchte man und fand, daß der Block wie bei den Ägyptern Teile des zu dem Kopfe gehörenden Körpers, vielleicht auch das Kleid der Dame und womöglich ihren Liebhaber, enthielt.

Rodin sprach von der Mathematik wie ein aufgeklärter Katholik von der unbefleckten Empfängnis. Mathematik war gut und schön, Mathematik war ein Symbol, man durfte sie nicht zu wörtlich nehmen. Man könne so wenig damit rechnen wie ein Schiffskonstrukteur, der auch nicht mit zahlenmäßig berechneten Maßen allein zu der richtigen Form komme. Die Mathematik bedurfte eines Ausgleichs. Da trat wieder der Mensch in seine ewigen Rechte, diesmal nicht mit seiner Vision, sondern mit seinem Geschmack. „Es gibt keine festen Regeln. Der Geschmack ist höchstes Gesetz, Kompaß der Welt[1])." Aber er setzt nachdenklich hinzu: „Doch müßte es auch in der Kunst absolute Gesetze geben, da sie in der Natur sind."

So spricht einer unserer Zeit, dem die Welt über den Kopf geht. Das Chaos beginnt zu fließen. Er tappt nach rechts und links, nimmt, was er findet. Und was er errafft, zerfließt ihm zwischen den Fingern. Da ist die Natur. Kopfüber stürzt er sich hinein. Was könnte natürlicher als Natur sein! Hemmungslos gibt er sich

[1]) Cladel, S. 33.

hin, möchte sich hingeben und spürt taumelnd den Abgrund. Natur ist alles und nichts. Natur ist Eindruck. Man muß den Eindruck darstellend übertreiben. Michelangelo hat es auch so gemacht, auch die Griechen, auch die Ägypter. Alle haben übertrieben. Es zuckt in den Nerven. Aber wo ist das Maß der Übertreibung? Waren sich wirklich die Alten der Übertreibung bewußt? Hielt sie nicht eine Besinnung, ein Gesetz, eine Formel? Es muß auch in der Kunst Gesetze geben, so gut wie in der Natur. In dieser Bedrängnis erscheint dem ins Chaos treibenden Sucher am fernen Horizont ein winziges Segel: die Mathematik. Das Segel kann die Rettung sein, Ufer, Heimat. Mathematik ist dem Bedrängten der besonnene Arzt, dessen Wort allein schon das Fieber beschwichtigt. Man ist des Sekundenrauschs der Vision, der immer wieder zum Chaos führt, müde geworden, möchte alle Leidenschaft von sich tun, gelassen rechnen. Zahlen betrügen nicht. Ihre Macht war vor den Künsten da. Große Epochen beugten sich und brachten Monumente hervor. Auch wir müssen uns beugen.

Aber dieser Weg führt durch unentwirrbares Gestrüpp. Man müßte andere Nerven haben, mehr Geduld, als man heute aufbringt. Und führt er nicht zurück? Ist das Gestrüpp nicht da, uns abzuhalten? Wäre es nicht sklavisch, zu rechnen, wo man dichten kann? An den Monumenten der Ägypter klebt Schweiß. Wir haben die Freiheit, wir leben.

Das kleine Segel verschwindet, und das Chaos tobt wilder als je. Da fällt Rodin auf sein drittes, den Geschmack. Es ist von seinen Mitteln das schwächste und wird in dem Augenblick genommen, da er des stärksten Schutzes bedürfte. Was er für höchstes Gesetz hielt, ist auch nur Natur, Haut über ungeordneten Sinnen, Teil des Subjekts. Man kann alles mit ihm machen, selbst einen Balzac. Zum Glück hat jede Konsequenz ihren Vorteil. Im Balzac triumphiert Rodins derbster Begriff der Natur. Es war das Werk eines ehrlichen Mannes. Mathematik und Geschmack traten bescheiden beiseite.

Der Balzac gehört zu den großen Etappen der Kunst des 19. Jahrhunderts, ist letzte der Reihe, die mit Delacroix' Massacre beginnt. Courbets Begräbnis, Manets Olympia liegen dazwischen. Soziale, nicht nur Kunst-Etappen. Es kam zu der letzten großen Sensation eines „Salons", der sich mit dem Rest gesellschaftlichen Ansehens schmückte; Sensation einer Dreyfus-Affäre. Die Art, wie man sich mit ihr auseinandersetzte, war interessanter als der Gegenstand der Handlung. Die Kritik trat über die Ufer. Man blättert heute die Urteile wie Akten von Hexenprozessen durch. Diese jüngste Etappe ist heute die älteste von allen. Es gab nur eine diskutable Meinung, die der Freunde Rodins. Die Feinde waren die ewig

Gestrigen von der Gattung der überzeugungslosen Gegner Wagners und Böcklins. Sie taten alles für den Angegriffenen. Das Argument der Schriftsteller-Genossenschaft, die das bestellte Werk als unähnlich zurückwies, gehörte in die Kategorie der Meinungen, die dem jungen Rodin vorwarfen, zu ähnlich zu sein und seine Plastik nach der Natur abzugießen. Die eine Meinung formte Fontainas am besten: „Ein Gemälde ist fertig, eine Skulptur vollendet, wenn der Maler oder Bildhauer, der die Gründe seiner Erregung erkannt und gebändigt hat, den Reflex der Erregung mit solcher Energie auf die Leinwand oder in den Ton zu bannen versteht, daß sich seine Erregung ganz oder teilweise dem Geist des Betrachters mitteilt“[1]). Die Formel erschöpfte ganz oder teilweise die Ästhetik jener Tage. Der Balzac war, wie Arsène Alexandre kürzer sagte: „une source d'émotion[2])“.

Zumal der Kopf des Balzac. Der Kopf ist noch ausschließlicher als in dem Victor Hugo die Hauptsache. Bei dem Dichter der „Légende des Siècles“ schienen noch Symbole für die äußere und innere Stimme unentbehrlich, und auf solche Attribute glaubte die Genossenschaft auch bei ihrer Bestellung rechnen zu dürfen. Henri Rochefort, ohnehin eines der unzufriedenen Modelle Rodins, ärgerte sich über den Größenwahn, die ganze Comédie humaine mit einem Kopf darstellen zu wollen, und leugnete damit das wesentliche Verdienst des Bildners. Diese Beschränkung war Rodins Tat, und was sie scheitern ließ, war gewiß nicht Mangel an geistigem Umfang des Gedankens. Diese Fratze aus Löchern und Lappen, mehr Protuberanz als Schädel und doch noch gewaltig, trifft den ungeheuerlichen Maniak, der Appetit und Genie hatte und das Schaffen wie ein Laster betrieb. Schlagendes Symbol des einsamen Hirnmenschen unserer Zeit. Kein Attribut — man hätte Menagerien nehmen müssen — konnte ihn besser schildern. Das Symbol übertreibt das, was zu übertreiben war, und übertreibt mit einer ans Unheimliche grenzenden Intuition. Übrigens stützte sich die Intuition auf sehr eingehende Quellenstudien[3]). Rodin hätte das Haupt auch allein zum Denkmal machen können. Es existiert tatsächlich getrennt, auch in verkleinertem Format, etwa in der Größe des Schädels in der Hand Hamlets, und der Monolog, den ein Dichter mit diesem Schädel halten könnte, brauchte nicht banaler als der andere zu sein.

Dieser Gedanke, der keiner räumlichen Ausdehnung bedarf, mag Rodin unbewußt bestimmt haben. Der Literat regte sich. Wer damals einen russischen Roman las, konnte an eine neue Dichtung glauben, die anderen Gesetzmäßigkeiten als den

[1]) „La Plume“ vom 1. Juli 1900. Numéro exceptionnel.
[2]) Vorrede zum Katalog der Rodin-Ausstellung von 1900.
[3]) Näheres bei Rilke, S. 67 ff.

bisher bekannten folgte und alles Frühere über den Haufen warf. Rodin hatte die Vorteile und Nachteile schöpferischer Proletarier. Er spürte seine Neuheit. So gut er neu war, konnte alles andere neu werden, zumal das Alte an allen Ecken und Enden riß. Warum ging es nicht an, der nach Luft ringenden Plastik, deren Ende unter gegenwärtigen Bedingungen vorauszusehen war, einen Ausweg zu öffnen? Mochte sie das traditionelle Postament, das keiner mehr ernst nahm, verlassen, wenn sie dafür der Empfindung der Zeitgenossen näher kam. Das war logisch. So und nicht anders hatte es jede Kunst gemacht, die Malerei, die Dichtung, selbst die Musik. Die Menschheit wollte keine pathetischen Verse mehr. Gab es nicht auch in der Plastik die Möglichkeiten beschwingter Prosa?

So etwa mag sein Gedankengang gewesen sein, soweit er dachte. Solchen Menschen raubt die hereinbrechende Phantasie jede andere Funktion. Ich empfinde, folglich darf ich. Wenn ich Quellen der Empfindung öffne, muß ich dann auch noch an das Gefäß dafür denken? Proletariern fehlt nichts so sehr wie das Gefühl für Öffentlichkeit. Öffentlichkeit ist ihnen Publikum, Leute, die mitgehen oder nicht mitgehen, Summe lebender Menschen, die man erobert oder von sich stößt, Objekt. Es kommt nichts von dort, was man nicht hineinträgt. Dieser Öffentlichkeit gesetzmäßige Ansprüche zuzusprechen, hieße sich zum freiwilligen Sklaven dumpfer Masse machen. Künstlerberuf wird, die Kunst zu zerstören.

Der Balzac ist alles für den, der bei Rodin steht, und es ist in unserer menschenarmen Zeit leicht, sich zu ihm zu stellen. Ist es nicht gar Pflicht? Dann liest man, was man will, aus dem Balzac heraus, ja, wie Hermann Bahr, das Wesen einer ganzen Epoche[1]). Stellt man sich aber nicht zu ihm, sondern in die Entfernung zu seinem Werk, die der Versuch, es in eine räumliche Umgebung einzuordnen, ergibt, so ist der Balzac kein Balzac, sondern zum Beispiel ein Seehund, der auf seinen Flossen aufrecht steht. Dies wies die banale Karikatur eines jungen Deutschen nach, der einen Witz zu machen glaubte. Er traf den entscheidenden Mangel des Werkes. Ein Monument kann vieldeutig sein und von weitem einer Kugel, einem Viereck, einer Mauer gleichen, nur darf es kein Spezifikum, keinen engeren Begriff, keinen Seehund ergeben. Die unfreiwillige Komik Richard Wagners beruht auf nichts anderem.

Die Gefahr kann vermieden werden, wenn man solche Plastik aus der freien Luft in geeignete Interieurs bringt. Dann geht unter Umständen die Wirkung vom

---

[1]) „Mag alles andere zugrunde gehen, unsere Welt versinken, jede Spur auslöschen, solange der Balzac bleibt, wird man wissen, was wir gewesen sind." (Bildung, Insel-Verlag, Leipzig 1900, Seite 344ff.)

Ganzen auf den Teil über. Das Monument entkleidet sich seiner Bestimmung und in dem begrenzten Raum bringt das Licht Fragmente zu unverhofftem Abschluß. Die Zusammenstellung mit vielen Stücken der gleichen Hand konzentriert den Reiz dieser Galerieplastik, ihren Reichtum an Ausdruck, an Materie, die individuelle Modellierung. Im Hotel Biron, dem Museum Rodins, regt sich ein Leben, dessen Ungestüm Jaques Gabriel, der Erbauer des Palais, nicht geträumt hat. Wird es dauernd das Heiligtum vor Skepsis schützen? Wagner richtete Bayreuth für seine Zwecke und schloß jede Störung der Suggestion sorgfältig aus. Im Hotel Biron ist schon der Geist Gabriels ein stiller, aber ständiger Protest, und die Toleranz der launigen Stadt, die so viele Kuriositäten duldet, ist gefährlicher als ihre Feindseligkeit. Gerade das ungestüme Leben der Werke bedroht sie. Eignet es sich wirklich für das Interieur? Die breite Mache der Modellierung sprengt die Vitrine, möchte Abstand, den Abstand, der immer wieder die Wunde öffnet. Es gäbe einen Ort, wo alle Widersprüche schweigen. Rodin begeisterte sich an den Lichtbildern Druets nach seinen Skulpturen und signierte sie, da er sie wie eine legitime Form seiner Schöpfungen ansah. Aus der Vitrine wird die Kamera des Photographen. Stellt man die Linse richtig ein, lassen sich aus Rodinschen Bronzen Wirkungen Rembrandts gewinnen. Zumal aus denen, deren Form uns enttäuscht. Die vollendeten Werke, die nicht nur Rodin, sondern Skulpturen sind, eignen sich am wenigsten.

Rodin wäre groß, auch wenn er nie eine Plastik geformt hätte. Die Zeichnungen genügen, zumal die aus der mittleren Zeit, als in seine Leidenschaft für Michelangelo Delacroix eindrang. Die Zutat, die dem Bildhauer schadete, brachte den latenten Maler auf den Gipfel. Bei manchen Tuschzeichnungen — in einer Farbe, von rauschender Farbigkeit, von unerhörter Fülle in kleinstem Format[1]) — könnte man glauben, der Bildhauer habe seinen Beruf verfehlt. Später wurde er farbiger im Pigment, sparsamer und origineller, aber die leidenschaftliche Wucht ließ nach. Geschwungene Linien flüchtig getuschter Flächen geben schwebende Silhouetten. Die Gestalten schwimmen in einem zauberhaften Aquarium und scheinen im Dämmerzustand eines genialen Medium entworfen. Der Alte ergötzte sich an ihnen, während die Gemeinde auf die Aphorismen lauschte, die ebenso körperlos von seinen Lippen glitten.

[1]) Eine der schönsten, „La Force et la Ruse", brachte die Holzschneiderzeitschrift l'Image (H. Floury, Paris) im Septemberheft 1897. Eine andere derselben Zeit erschien als Faksimiledruck in der Insel-Mappe 1900. Spätere in dem Rodinwerk bei Manzi, Joyant & Cie, in dem von Vollard herausgegebenen „Jardin de Supplices" von Octave Mirbeau, in der Rodin-Mappe der Gazette des Beaux-Arts, deren Faksimiles ebenfalls von A. Clot hergestellt wurden, usw. Neuerdings hat der Berliner Verlag Wasmuth eine Mappe mit faksimilierten Aquarellen unternommen.

Rodins letzte Ausstrahlung führt zu dem problematischen Phänomen Frankreichs, dem im Lande der Musik Richard Wagner entspricht. Er ist nicht ganz so repräsentativ für Schwächen seines Volkes, oder das Volk ist ihm nicht mit gleicher Blindheit gefolgt. Dies sein Vorzug. Auch er aber stellt entscheidende Eigenschaften einer die Epoche spiegelnden Kunstentartung dar. Beide Repräsentanten sind Kinder endender Kultur. In der französischen Kunst kommt der Knick um das halbe Jahrhundert später, das zwischen Mozart und Delacroix liegt. Denn nicht Watteau ist Gegenpart Mozarts. Das gibt dem Sänger Figaros und dem geistigen Wert der deutschen Musik, die er vertritt, viel zu wenig. Will man Mozart mit dem 18. Jahrhundert, dessen Kostüm er trug, identifizieren, kann man ebensogut Delacroix mit seinem Louis-Philippe-Rahmen gleichstellen.

Richard Wagner und Rodin haben den uferlosen Sensualismus gemein. Beide sind höchst persönlich veranlagt, haben ihre Vision, ihre ganz eigenen Mittel. Der Geist mangelt ihnen, der ihrer starken Sinnlichkeit gebieten könnte, und die Zeit versagt ihnen die Hemmung, die ihr beschränktes Verantwortungsgefühl zu steigern vermöchte. Die Hinderung der Widersacher kann sie auf ihrem Wege nur bekräftigen, und die geistige Auslese der Nation, die beide um sich sammeln, sind respektable Minoritäten. Tue, was du magst. Alle Konventionen sind erschöpft. Dir fällt es zu, neue zu bilden. Wagner mag als besserer Kontrapunktist erscheinen, der die Musik nicht ganz so konsequent drangeben kann wie Rodin die Plastik. Diese Differenz kommt der Musik, nicht Wagner, zugute und hindert Wagner nicht, den nebligen Pfad ins Ungeistige noch viel weiter zu gehen. Beide fühlen sich als Befreier der gefesselten Muse. Den einen treibt das Romantische zum Pathos, und diese unverhüllte Gebärde macht ihn harmlos. Schon auf der Schule meldet sich die Rhetorik. Andere Jungen wollen Soldat werden. Ihn lockt das Wort. In den Schulpausen, wenn die Kameraden sich auf dem Hofe tummeln, besteigt er das Pult und donnert vor leeren Bänken. Wagner ist es nie eingefallen, ohne Zuschauer zu agieren. Er ist nicht weniger rhetorisch, aber sein Pathos bedient sich verquollener Dialektik, hat immer den Zweck am Ende des Satzes, und der Zweck zielt auf ein verschlungenes Ich, das Gott und die Welt ist.

Rodin ist reinere Rasse, bestimmtere Klasse und ein ungleich geistigerer Mensch. Das schützt ihn nicht gegen Banalitäten ausgefallenster Art, erst recht nicht gegen Perversion. Manchmal treibt er's wie ein waschechter Italiener, der bei Neapel zur Welt und in Mailand zum Ruhm kam. Aber seiner Einfalt liegt nichts an kleinbürgerlicher Systematisierung. Nach Jahren saurer Arbeit läßt er sich treiben, der Bohémien mit Genie, mit sehr viel Enthusiasmus und ein bißchen Verderbtheit.

Der Strom führt ihm glückliche Momente zu, und er genießt sie unbesorgt wie die anderen. Wagner organisiert seinen Irrtum, hat sich immer am Zügel. Selbstvergessene Momente des Glücks gibt es kaum. Kühne Sachlichkeit, gepaart mit eiserner Energie, rundet die Willkür, erweitert umsichtig die Oberfläche, hat immer die Wirkung im Auge, und dieser bürgerliche Sensualismus ist ohne Natur. Der unreine Tor kuppelt an sein System eine metaphysische Phrase. Kein loser Aphorismus, sondern ein sicher zielendes Schlagwort. Es diente in entrückten Sphären verhängnisvollen Masseninstinkten. Das Loch, das Wagner in die deutsche Musik bohrte, schien einmal groß genug, die ganze Kultur Deutschlands aufzunehmen.

Rodin träumte. Seine Romantik blieb dichterische Improvisation. Die Reste französischer Gesittung und seine Unruhe ließen keine abgeschlossene Neubildung zu. Alle möglichen Wahne verlockten ihn, nur nicht die Fiktion einer zur Religion erhobenen Kulisse um die eigene Nichtigkeit. Der Irrtum machte ein Fragment aus ihm. Der Torso hat Teile mit großen Zügen.

IMPRESSIONISMUS IN DER PLASTIK

Man müßte das Wort Impressionismus immer mit besondern Lettern schreiben, um anzudeuten, daß es sich nicht um eine Kunst handelt, die mit dem Eindruck rechnet und schon vor Jesus Christus bestand und solange es Kunst gibt, bestehen wird, sondern um den im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ad absurdum geführten Rationalismus einer ganz bestimmten Gruppe französischer Maler, die sich von ihrer geistigen Verfassung bestimmen ließen, gewisse Entwicklungstatsachen eindeutig auszubeuten und die Hingabe des schöpferischen Organs an die Physiologie allen anderen künstlerischen Bedingungen voranzustellen. Ein Stück Impressionismus steckt auch in jeder Plastik, sei sie noch so sehr Struktur, und je mehr die traditionellen Begriffe der Form erschlafften, desto größer wurde das Stück. Dies der Impressionismus Rodins, eines Mischlings von Malerei und Skulptur, dem die Verwischung der gegebenen Grenzen der Künste bequem war. Er ließ sich keineswegs von physiologischen Gründen, die ihm bewußt wurden, leiten, sondern folgte harm- und hemmungslos einer Vision, die er auf diesem Wege mit Spontanität zu gestalten vermochte. Wenn einer auf den Einfall geriet, ihn nach seiner Doktrin zu fragen, bekam er so viel zu hören wie er wollte, von den Ägyptern angefangen bis zu Carpeaux. Rodin hatte alle und keine. Die Rolle des überzeugten und konsequenten Theoretikers, die in der Malerei von Monet geschaffen, von Seurat und Signac weitergeführt wurde, blieb in der Plastik zu besetzen. Medardo Rosso übernahm sie, und es war sicher kein Zufall, der gerade einen Italiener ausersah. Nicht nur die Vorarbeit Italiens im Barock gab einem Landsmann Berninis die Eignung. Die Rolle lag dem wissenschaftlichen Eifer der französischen Maler, die sich auf Chevreul beriefen, fern und bedingte eine viel weitergehende Einfalt. Nur ein von Vorurteilen ganz unbeschwertes Naturkind vermochte sie aufzubringen.

Wenn man in Rossos Atelier auf Montmartre kam und er die Bestürzung des Besuchers merkte, baute er ein Stück Kunstgeschichte auf. Er stellte auf den Tisch

eine von ihm selbst gefertigte sehr schöne Bronze-Kopie des Vitellius-Kopfes in Rom, daneben eine Wachskopie nach einer kleinen michelangelesken Gruppe, Madonna mit Bambino, daneben Rodins Torso des Johannes und schließlich brachte er von sich selbst ein Kinderköpfchen dazu. Dies konnte er, da es keinen Fuß hatte, nicht aufstellen, weshalb er es in der Hand behielt. Man merkte, daß er diese Vorführung nicht zum ersten Male machte.

Bei dem Kopf des Vitellius denkt man an die Triumphbogen und die Kolosseen, die für Menschen, dreimal so groß als die heute lebenden, bestimmt scheinen. Viele Kinderköpfe Rossos gehen in den Schädel des Römers. Er gleicht einem Globus. Das Gesicht schwimmt in Fett, und das Fett hat alles von der Anatomie, die wir kennen, verborgen. Eine Masse. Man kann sich kaum den Koloß vorstellen, der den Globus trug.

Die kleine Gruppe des Cinquecento hat eine Anmut, an die kein Vitellius dachte. Heute würde man die Zierlichkeit japanisch nennen. Die Gruppe singt und zwitschert. Überall, wo früher Masse war, ist Bewegung entstanden. Das moderne Rom mit seinem munteren Volk kommt uns näher.

Der Rodin macht den Sinn, der sich vom Großen ins Kleine auf rechtem Wege glaubte, stutzig. Der Nachfolger nimmt eine andere Richtung, betont nicht mehr das Vielseitige des Cinquecento, sondern verbindet mit stärker bewegten Flächen die Stützpunkte des Gerippes. Noch sonderbarer gestaltet sich das Verhältnis, wenn man an Stelle des Johannes-Torsos ein neueres Werk setzt, z. B. den Balzac-Kopf. Das Cinquecento scheidet wie eine überflüssige Phrase aus, und nun wird auf einmal das drohende Römerhaupt zu einer toten Sache, während das Gesicht Balzacs von Leben sprüht, ein Stück atmenden Fleisches. Diese bewegte Materie steht uns nahe.

Der Kinderkopf Rossos kann in diesem Zusammenhang wie eine Vollendung erscheinen. Das Licht springt nicht von Höhe zu Höhe, von Loch zu Loch, sondern gleitet geschmeidig. An Stelle der zerfetzenden Differenzen zarte Nuancen, die nur unmerklich die Fläche bewegen und doch Gesichtszüge ergeben. Eine stillere Kunst. Alles Frühere wird plump und materiell neben ihr. Auch die alten Forderungen der Plastik. Der Tastsinn, den die Alten befriedigten, ist niedriges Gelüst, der Raum körperliche Strapaze. Ein Kinderprofil Rossos geht von Hand zu Hand, schmiegt sich an: nimm mich. Es ist die Plastik für ätherische Menschen, die sich von den groben Interessen der lärmenden Welt in stille Alkoven zurückziehen, Sensitive, die ein Harfenton in Schwingung bringt, die ein klares Wort verletzt, Sehnsüchtige, die nach seltenen Blumen dürsten; die Plastik für die Leser der Huysmans und Mallarmé.

Eine sonderbare Ironie hatte zum Schöpfer dieser Dinge einen hünenhaften Gesellen gemacht, dem man nicht zu widersprechen wagte aus Angst, in eine der schwarzen Gießgruben geworfen zu werden, die er sich in dem riesigen Atelier angelegt hatte. Sonst hätte man ihm nicht den Zweifel an der Lebensfähigkeit des Mädchens verschwiegen. Diese Plastik hat keinen Körper mehr.

Rosso ließ das Kindergesicht in Wachs wie viele seiner Sachen. Es war ihm schon zuviel, den hintersten Teil des Kopfes dazu zu geben. Wäre diese Ergänzung überhaupt möglich? Die Frage kommt einem so seltsam vor wie bei einem gemalten Profil, bei dem es auch niemandem einfällt, zu untersuchen, wie die Sache hinter der Leinwand weitergehen könnte. Alles, was da ist, ist organisch, vielleicht sogar organischer als der Römerkopf, dessen leicht gekräuseltes Haar nicht eine gewisse Kleinlichkeit vermeidet. Nichts ist klein in dem winzigen Gesicht des Kindes. Keine Einzelheit tritt hervor. Wenn auch in der Plastik das berühmte schnellfüßige Wort von der Kunst des Weglassens gilt, ist das Kinderprofil unübertrefflich. Balzacs berühmte Novelle hat das letzte Ziel dieser Vereinfachung erwiesen. Unserem Eulenspiegel gelang auf dem gleichen Wege einer seiner besten Streiche. Rosso war nicht weniger drastisch. Er ließ sich alles Irren und Wirren der Gegenwart dienen. Natürlich lieferte Rodin seiner Dialektik die besten positiven und negativen Argumente. Der Balzac war nicht als Rundskulptur verfaßt, sondern litt an dem Kompromiß, der nicht mit jeder Plastik aufzuräumen wagte. Wenn Rodin seinen Schülern den Unterschied zwischen dem alten akademischen Relief und dem neuen persönlichen Relief klarmachen wollte, ließ er die Hand auf einer Fläche spielen. Legte man sie platt auf den Stein, gab es das alte Relief. Stützte man die Hand mit der Schmalseite auf und spreizte die Finger in die Luft, entstanden Valeurs. — Rosso lachte. Große Kunst, die Finger zu spreizen! Der Witz war, auch aus der flachen Hand und gerade aus der flachen Hand Valeurs zu gewinnen! Reckte etwa die ägyptische Gottheit die Glieder in die Luft? Spreizte die kleine Priesterin Toui im Louvre die Finger? Gab es etwas Größeres als diese winzige Holzstatuette? Oder die frühen Griechen? Nie lag die Kunst in der Realität der Bewegung, die man mit wilden Gebärden beliebig vergrößern konnte. Alles das war gemacht. Auch die Venus von Milo war gemacht neben dem urgriechischen Relief. Erst wenn die Stille lebendig und in der vollendeten Ruhe Bewegung geahnt wurde, begann der Zauber. Je größer der Stil, desto geringer die Materie. Die beste Plastik aller Zeiten drängte nach der Fläche. Als das Spreizen aufkam, hörte die Blüte auf, und die Akademie begann, und die Methode Rodin war nicht neuer als der Laokoon. Zurück zu der

Fläche! Man konnte noch ruhiger werden als die stillsten Ägyter, noch weniger ins Relief gehen, noch verschwiegener die Akzente verteilen. Die Alten hatten nur geahnt, wir wußten. Die Malerei erschloß uns, was ihnen verborgen geblieben war. Nur von Malern war das letzte der Plastik zu lernen, Modellieren mit Hauchen. War es vernünftig, daß, während Rubens, Rembrandt, Velasquez die Malerei erfanden, der Bildhauer bei der Venus von Milo blieb? Erst die großen Maler hatten das Werk zu einem zuckenden Stück der Empfindung gemacht, und es war die Größe der modernen Malerei, da fortzufahren, wo die Vorgänger des 17. Jahrhunderts stecken geblieben waren. Kam es darauf an, Maler zu sein, Bildhauer zu sein? Oder galt es, gleichviel in welcher Materie, zeitgenössisches Leben zu schaffen? War nicht der ganze vermeintliche Unterschied zwischen Plastik und Malerei auch nur eine grob materielle Angelegenheit wie Rodins Theorie des Reliefs?

Rosso ist typisches Schicksal des ehrgeizigen und unbekümmerten Ausländers in Paris. Rodin wird zum Aristokraten edelsten Geblüts, den tausend Hemmungen der Rasse zurückhalten. Und Paris wird zu einem Mexiko oder zu einem Kalifornien, die Pariser zu Azteken. Schwer war es hier nur, nicht im ersten Augenblick zu verhungern. Für das erste Pariser Brot hatte Rosso die Karre gezogen. Nichts hinderte ihn, sobald er sich rühren konnte, und dafür hatte er Ellbogen, nach seiner Überzeugung zu handeln. Die Konsequenz war die Rettung von der italienischen Mitgift: einer Geschicklichkeit, die ihn zum gefährlichen Fälscher von Werken aller Zeiten und Zonen machen konnte; Rettung vor der billigen Legende. Frühe Arbeiten verschweigen nicht den Hang zur italienischen Fremden-Industrie. Auch das spätere Relief mit der Mutter, die ihr Kind küßt, ist nicht ganz frei von der peinlichen Note. Schon malt der Bildhauer, eine Art Carrière. Dieser Malerei fällt zunächst nur die Aufgabe zu, die Banalität zu verhüllen. Dann wird das Mittel zum Zweck. Die Undeutlichkeit weckt den Einfall. Die „Rieuse", die gegen 1891 entstand, gewinnt aus der schwimmenden Form alle möglichen zufälligen Reize. Ein paar Jahre später ist das Flüssige Gas geworden, impression à la Whistler. So die Frau mit dem Schleier, mit dem Titel „impression de boulevard". Das vermeintliche Porträt eines Concierge wird eine „impression d'omnibus". Dem Besucher war es manchmal nicht leicht, dem drängenden Künstler Rede zu stehen. Es gehört ein besonderes Ortsgefühl zu dieser Ästhetik. Wo war der Omnibus, wo fing der Concierge an? Hätte man nur die Nase! — Der Blick bohrte sich in das zerklüftete Wachs. Die Gießlöcher drohten.

Auch Rodin sprach von der „Ombre flottante", in die er seine Gestalten badete, und ließ die Extremitäten fließend übergehen. Im Aquarell bereicherte er mit

diesem Mittel die Form; als Bildhauer schwächte er sie auf gleichem Wege. Er vergaß, daß im Aquarell der Träger der Form nicht der Körper, sondern das Blatt Papier ist, das sich zum Bilde verwandelt, während dem Bildhauer nur der Körper bleibt, in den sich das Bild verwandelt. Rodin war vergeßlich aber hatte das Glück, zuweilen sich selbst zu vergessen. Auch Signac und seinen Freunden ging es so. Sie hatten alle ihr Aquarell, um sich von der Theorie zu erholen. Kein Mangel hat den Theoretiker des Impressionismus in der Plastik schlimmer gehindert.

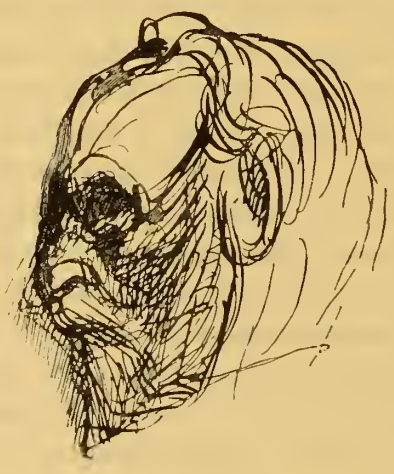
* * *

Viele mehr oder weniger begabte Künstler ließen sich die bequeme Doktrin dienen. Bourdelle verbilligte die Vision Rodins. Desbois, Alexandre Charpentier und viele andere begleiteten das Epos mit gefälliger Lyrik. Ein Haufen Klein-Plastik entstand. Man lernte mit dem Daumen über Zinn streichen und aus den Wellungen des weichen Metalls Mädchennacken gewinnen. Strich man weiter, kam ein Schlangenweibchen heraus. Rodins Einfluß drang ins Ausland, befruchtete bei uns einen Kolbe, der das Extrem der Richtung zu vermeiden verstand, vergrößerte die Verwirrung Klingers, richtete in Prag und anderen jungen Kulturstätten Unheil an. Jünger, die sich ernsthaft und ohne schwere Folge mit ihm auseinandersetzten, sind selten. Zu ihnen gehören der Belgier Georges Minne und der Norweger Vigeland. Beide versuchten, jeder auf besondere Art, die Gotik der Bourgeois von Calais mit der spröderen Mystik des Nordens zu durchsetzen und erreichten einen des Vorbilds würdigen Ernst. Minne schwenkte sehr bald in den Archaismus über, der dem gläubigen Vlamen im Blute lag, und die kurze Berührung mag die Intensität, mit der er sich seiner erfrorenen Mystik hingab, gesteigert haben. Bei vielen anderen war die Reaktion, die sie in das entgegengesetzte Lager trieb, weniger legitim.

Rodin blieb in Frankreich nie unbestritten. Die bürgerlichen Akademiker verpaßten bis zu guterletzt keine Gelegenheit zu bornierten Angriffen, und diese Manifestationen standen zu dem Weltruf des Meisters, der nicht wenig von Deutschland gefördert wurde, in komischem Mißverhältnis. Die Feindseligkeit bestärkte ein kaum bewußter Rassen-Instinkt, der sich in unzutreffenden Argumenten Luft machte. Dieser unterschied zwischen dem Impressionismus der Maler und der Bildhauer. Die Proselyten für die Maler wurden von der Einsicht in das nationale Sinnbild einer französischen Hell-Malerei gestützt. Lichte Farbe war urfranzösisch. Nichts widersprach gründlicher allen Vorzügen der Rasse, ihrem auf Klarheit dringendem Sprachgefühl, ihrem exakten Denken, ihrem flinken Esprit

als diese Plastik. Sie war Dunkel-Malerei. Alles Gefühl hinderte die Materie nicht, dickflüssig zu werden. Man verbot dem Gießer jede Retusche an der Impression und ehrte die Gußnaht wie ein Jungfernhäutchen. Carriès, der ein größerer Keramiker als Bildhauer war, brachte die Mode, Kleinplastik in geflammtem Steingut auszuführen. Die geflossenen Emails der Delaherche, Dalpayrat, Bigot und der anderen von Japan begeisterten Töpfer verdickten die pastose Empfindung. Boshafte Leute konnten auf den Vergleich mit den bösen Buben Wilhelm Busch's geraten, die zu Teig wurden.

Kein Wunder, daß diese Malerei der Bildhauer eines Tages verwegene Reaktionen hervorrief. Auf die Verstiegenheiten der Impressionisten antworteten die Strukturen der Picasso und Archipenko.



ACHTES BUCH

FRANZÖSISCHE KOMPOSITION

DIE TRADITION INGRES

Soweit sich unsere Zeit nach Kunstrichtungen bestimmen läßt, wird man das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts dem Impressionismus zusprechen. Er beherrschte mindestens viele Zeichen dieser Epoche. Dem Betrachter, der sich nach Vielheiten richtet, um zu einem Urteil zu kommen, wird der Einfluß dieser Bewegung nicht geringer erscheinen als die Macht des Klassizismus, die das erste Drittel des bewegten Jahrhunderts beherrschte. In einem weiteren Sinn mag sogar der Impressionismus als typischeres Gesicht erscheinen. Er kam dem Instinkt nicht nur eines Volkes, nicht nur einer Klasse, sondern schlechterdings einem Zustand Europas entgegen, malte eine vom Rationalismus erschöpfte Menschheit, deren aufbauende Kräfte verbraucht waren, deren widerstandslose Empfindungen und Vorstellungen der Auflösung zutrieben.

Doch werden die Höhen der Kunst unserer Zeit nicht an Vielheiten, die den Kulturforscher angehen, gemessen, und der weit verbreitete Irrtum, mit dem Impressionismus erschöpfe sich die Anstrengung der Minorität, hatte verhängnisvolle Folgen. Die Kurzsichtigkeit der Theoretiker, die in dem Impressionismus ein leserliches, leicht anzunehmendes, leicht abzulehnendes Programm fanden, erleichtert den Irrtum. Auch meine Darstellung in diesem Werk hat bisher unzureichend für bessere Einsicht gesorgt. Wohl wurde auf den beschränkten eigentlichen Herd der Bewegung gewiesen und ihre Enge, ihr materialistischer Trugschluß gezeigt. Die Notwendigkeit, zunächst den Verlauf der Bewegung zu schildern, nötigte mich, von den Hemmungen abzusehen, die sich der Bewegung widersetzten. Nur die Bestrebungen der Deutschen, die bis zum gewissen Grade als Widerstände gelten können, aber abseits verliefen, wurden vorweggenommen. Die Gegenströmungen im eigenen Lager Frankreichs blieben bisher außer Betracht. Sie sind natürlich die entscheidenden. Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da, am wenigsten Kunst unserer Zeit. Da wird historische Darstellung leicht zu dem zu hoch genommenen Sprungseil, dem der störrische Gaul seitlich ausbricht. Allenfalls läßt sich der Be-

griff der modernen Kunst organisch entwickeln, zumal wenn man ihn, wie Elie Faure in seinem Buch, nur als Franzose sieht. Auch da gerät man leicht in Gefahr, Wasser für Erde zu nehmen.

Neben den auflösenden Tendenzen der Epoche, die sich im französischen Impressionismus zusammenfinden, erhielten sich in allen Ländern entgegenstrebende Richtungen mehr oder weniger archaistischer Art, die nicht von den Nachteilen jener fortschrittlichen Bewegung, ebensowenig aber auch von ihren Vorteilen getroffen wurden. Sie widerstanden den Verführungen Monets, hatten aber auch für den zeitgenössischen Instinkt Edouards Manets und seiner Genossen, die für ihren tatendurstigen Realismus gereinigte und erhöhte Traditionen der Vergangenheit dienstbar machten und so bewehrt für die Gestaltung der Gegenwart kämpften, keine Organe, sondern suchten sich vor den Forderungen der Zeit hinter stilisierten Kulissen einer beliebten Vergangenheit zu verschanzen. Sie blieben belanglos. Förderlich konnten nur Kräfte werden, die ihren Widerspruch gegen die Impressionisten aus demselben Realismus gewannen, auf den sich die Schule Monets berief. Eine im gleichen Erdreich tiefer gebettete Wurzel brachte entgegengesetze Resultate hervor. Diese fassen wir hier unter der Rubrik Komposition zusammen, ohne damit leugnen zu wollen, daß auch der konsequente Impressionist eine Komposition betreiben kann, und daß er komponieren muß, um sein Bild sichtbar zu machen. Wir meinen eine Komposition, der es nicht auf Optik, sondern auf gestaltete Gesichte ankommt. Sie richtet sich zu allererst auf das zusammengesetzte Ganze einer räumlichen Vorstellung und erst von hier aus auf den Bestandteil. Tendenz der aus der Natur gelösten Teile ist immer das Chaos, auch wenn ein höchst natürlicher Erkenntnistrieb die Lösung vollbringt. Tendenz der Komposition ist geordnete Welt. Kein Formen-Erfinder vermag analysierender Betrachtung zu entbehren, aber benutzt sie als Kontrolle einer außerhalb ihrer Grenzen konzipierten Tat. Die Optik, die zuletzt dem Impressionismus zum Selbstzweck wurde, ist eine der vielen Errungenschaften des Auges und kann dem aufbauenden Seher immer nur Steine und Mörtel zuführen.

Die Einseitigkeit der Analytiker berief sich auf Delacroix, weil er die Farben- und Lichtgesetze als Uhr und Stimmgabel benutzte. Die anderen beriefen sich auf Ingres. Mit ungleich mehr Recht, denn Ingres wandte sich mit solcher Vehemenz gegen alle Versuchungen der Malerei, daß er wohl als Schildträger gegen die Auflösung gelten kann. Doch liegt gerade in dieser exklusiven Berufung die Grenze ihrer Gültigkeit. Nicht die Synthese, sondern eine ganz bestimmte Art von Synthese begeisterte Ingres. Er bediente sich am liebsten des harten Bleistifts und

hätte keines Pinsels bedurft. Wunderbares Abstraktionsvermögen, mit der Windung eines Strichs verschwimmenden Rauch leibhaftig zu machen, aber auch solche Abstraktionen sind nur Mittel, und jede Endlichkeit des Symbols ernüchtert uns. Für Ingres war die Malerei mit Pinsel und Palette der „animale Teil der Kunst". Die Abneigung gegen jede Auflösung führte zu einer Farben-Abstinenz, die das gegebene Mittel der Malerei nur notgedrungen zuließ. Nicht allein seine in Worte gefaßte Doktrin, die sein letzter Jünger aus Aussprüchen zu den Schülern zusammenzustellen versucht hat[1]), wird von dieser gewaltsamen Enthaltsamkeit bestimmt, auch viele seiner Gemälde werden des Zwangs nicht froh. Ebensogut könnte ein Schauspieler-Meister seinen Schülern, um sie vor Überschwenglichkeiten zu bewahren, flüsternde Sprache empfehlen. Seine Askese ergötzt verwöhnte Amateure, aber verschweigt nicht die Voreingenommenheit gegen unsere Zeit und macht ihn neben Delacroix zu einem Spezialisten. Man braucht nur die Beziehungen zu den wenigen gemeinsamen Anregungen zu betrachten, um die Verkleinerung zu erkennen; z. B. was dem einen und dem anderen Raffael gab. Der überlieferte Wert, den Delacroix zu einem neuen klangvollen Akkord macht und dem er gleichzeitig die Fähigkeit verleiht, weitere Klänge und zwar die aus unserer Zeit stammenden, erhöhend aufzunehmen, wird bei Ingres zu einem Diminutiv. Freilich verliert dabei Ingres' künstlerische Gesinnung nichts an Intensität. Die Schranke steigert sie vielmehr. Alle Bilder und die winzigsten Zeichnungen haben die aufgespeicherte Kraft gespannter Bogen. Diese innere Spannung verbietet jede Ausschlachtung des Outsidertums. Nie wird Ingres' sagenhafte Geschicklichkeit virtuos. Die glückliche Einfalt des unwissenden Kindes, die er seinen Jüngern wünschte[2]), fehlt keinem seiner Werke. Diese Eigenschaften durchtränken seine Liebe zu Raffael, erlauben eine Vereinfachung des Vorbilds im kleinsten Rahmen und bringen es uns doch von einer unverhofften Seite menschlich näher. Wenn Delacroix die Spanne zwischen Raffael und späteren Meistern übersprang, hat Ingres in seinem Idol die Reste eines früheren Italiens wieder belebt und die Spanne zwischen ihm und Giotto verkürzt. Diese Eigenschaften verleiten uns, in ihm einen Primitiven zu sehen. Tief innerliche Gründe trieben ihn zu den frühen Italienern, und er hing an ihnen mit derselben abgöttischen Verehrung, die er von seinen Schülern empfing. Diesem liebenden Primitiven verzeihen wir die orthodoxe Abneigung gegen spezifische Mittel des Malers, weil wir in seinem Dimi-

[1]) In dem unten erwähnten Buch „Theories" von Maurice Denis.

[2]) Conservez toujours cette bienheureuse naiveté, cette charmante ignorance, sagte er zu Amaury-Duval.

nutiv einen Notbehelf ahnen, kindlichen Ersatz für eine größere Komposition, der im Zeitalter der Staffelei der Platz fehlte. Nicht wir erst haben den warmen Kern in dem Asketen entdeckt. Die Generation, die mit Delacroix einsetzte, deren Malerei unserer Zeit eine Form gab, gedachte seiner wie eines Gottes, dessen Heiligtum man zerstört hat und den man in Ermangelung eines Tempels in sich trägt. Nicht der Ausgleich Turner-Courbet, für den Monet eintrat, bot den Größten der Generation ein würdiges Problem, sondern die Einheit aus Delacroix und Ingres. Ingres schützte die Cézanne und Renoir vor den Gefahren des Impressionismus, gab ihnen die geheime, nie befriedigte Sehnsucht, über die Staffelei-Malerei, die sie zur größten Blüte brachten, hinauszugehen. Wir werden diese latente Verbindung weiter verfolgen. Sie schien dem Verfasser genügend bedeutsam, um die beiden größten modernen Maler Frankreichs nicht in die Nähe Manets zu stellen, sondern in diesen der Komposition gewidmeten Abschnitt.

Bevor Ingres zu dem kaum greifbaren Element einer Tradition von Meistern wurde, diente er engeren Zwecken einer Kompositions-Schule, die ihn anbetete und verkleinerte. Auch das bezeichnet sein Diminutiv, und wenn irgendwo, wäre hier der Punkt, wo seine unerschütterliche Einfalt ins Tragische abbiegen könnte. Nicht weil seine Schüler an seiner Stelle Fresken malten, sondern weil er, selbst wenn man ihm solche Aufträge rechtzeitig gegeben hätte, schwerlich der Mann dafür gewesen wäre. Nicht der äußere Platz fehlte seiner Malerei, sondern in ihr war der Raum oder das Gefüge zu beengt. Fresken lagen ihm so fern wie einem Flaubert das Drama. So eindeutig er über Kunst sprach, so einfach es, nach seinen Worten, in seiner Doktrin zuging, so unbekümmert sich seine gesunde Robustheit bei jeder Gelegenheit äußerte, Worte und Gebärde geben immer nur die sterbliche Schale eines Künstlers. Der Ingres, der seine Schüler mit unendlicher Güte und unverdrossen immer wieder auf die Alten wies, der Akademie-Präsident, Schutz und Trutz einer durchaus geläufigen Tradition, sicherer Hafen für alle Zweifler, stand über der Gegenwart und man schmeichelte ihm, wenn man ihn Reaktionär nannte. Der Kern in Ingres, die Psyche des Künstlers, ist nur in der Gegenwart denkbar und nichts weniger als einfach. Ingres umfing die Primitiven mit Enthusiasmus, aber ohne geeignete Organe. Sein unvergleichliches Handwerk hatte nichts von den Bedingungen, auf denen ihr Handwerkertum beruhte. Seine Doktrin, die kein alter Meister begriffen hätte, war Romantik. Ingres' Genesis ist durchaus von unserer Zeit. Er kommt zur Kunst nicht als Glied einer Kette, sondern als Ausnahme, und nicht das Handwerk treibt ihn, sondern Idee, Liebe zur Kunst, unbezwingliche Sehnsucht. Nicht für seine Zeit will er schaffen, wie die Alten für die

ihre, sondern für eine Welt, die nicht da ist, die er orientalisch kleidet, um sie schon äußerlich von der Gegenwart zu scheiden. Die Abneigung gegen die Mittel des Malers, undenkbar bei den Primitiven, ist Niederschlag eines weitgehenden Abscheus vor dem Rausch der Romantik, Kaprice eines ganz individuellen, typisch modernen Enthusiasmus. Die Art des Typs ist uns erst später und in viel bescheideneren Ausgaben vertraut geworden, als jener Abscheu nicht nur die besten Europäer aus Europa trieb. Keiner der Geistesverwandten Ingres' hat die Kaprice so tief differenziert und in so reine Höhen getragen. Keiner hat seinen Protest so frei von jeder billigen Verneinung gestaltet. Diese Geistesverfassung aber hielt Ingres vom Fresko, der bejahendsten Form der Malerei, zurück. Dafür war seine Beziehung zur Welt, mochte er noch so solide Formen für sie finden, zu improvisiert. Wohl glauben wir seiner Form manche Möglichkeit großzügiger Romantik ablesen zu können. Ein anderer hätte einen Boticelli unserer Tage daraus gemacht. Für solche Verwendung war Ingres' Sachlichkeit nicht zu haben.

Ein einziges Mal, abgesehen von der ursprünglich als Plafond gedachten Apotheose Homers, die Maurice Denis für den Anfang der modernen Monumentalmalerei Frankreichs hält, fand Ingres eine lockende Aufgabe dieser Art. Es war, als ihm der Herzog von Luynes die Wanddekoration eines Saales im Schlosse von Dampierre bestellte. Die Arbeit wurde durch einen der tragikomischen Zwischenfälle, wie die Geschichte sie liebt, unterbrochen und ist ein an Schönheiten reiches, großes Fragment geblieben. Glücklicherweise gibt es Studien und Zeichnungen. Eine schwache Idee des geplanten Werkes vermittelt die kleine Fassung des Age d'or[1]).

[1]) Hébert, der letzte persönliche Schüler, der noch unter der Akademiedirektion Ingres' in Rom arbeitete, erzählte mir vor Jahren, wie es zu dem Bruch mit dem Herzog von Luynes kam, eine alberne Klatschgeschichte. Ingres war mit seiner Frau im Schlosse installiert, und Frau Ingres zog sich wegen eines Vorfalles in der Wirtschaft, der sich um Gemüse drehte, eine Bemerkung des Herzogs zu. Ingres, empfindlich wie ein Spanier und schon durch das Drängen des Herzogs, der die Arbeit schneller vollendet sehen wollte, nervös geworden, warf ihm den Kram vor die Füße, zahlte die nicht unwesentlichen Vorschüsse zurück und verließ das Schloß auf Nimmerwiedersehen. Erteilt war der Auftrag bereits 1839, als Ingres noch in Rom war. Das Gegenstück zu dem Age d'or sollte ein Age de Fer werden. Für dieses war nur gerade der Grund von den Schülern Ingres' bereitet, als der Bruch erfolgte (1850). L'Age d'or ist fertig skizziert und einige Figuren sind fertig gemalt. Achtzig nackte Figuren bilden die Szene, von der Ingres sagte: „Ce sont des paresseux qui se gobergent et boivent dans un doux farniente le lait et le miel des ruisseaux." (So berichtet Th. Silvestre in seiner „Histoire des Artistes Vivants", E. Blanchard, Paris 1856, p. 38.) Viele Zeichnungen zu dem Werke im Museum zu Montauban; der erste Bleistiftentwurf des Age d'or war in der Sammlung Cheramy und ist hier abgebildet. Nach den Zeichnungen machte Ingres zwölf Jahre nach dem Bruch das kleine Gemälde (vgl. „Ingres" par J. Momméja, Paris, Laurens), das die stolze Aufschrift trägt: Aestatis 82. Nach diesem wurde unsere Abbildung gemacht. Zwei Jahre darauf, 1864, im Alter von 84 Jahren, malte Ingres das Bain Turc.

Dieser Ingres ließ eine Kirchenmalerei entstehen. Die Linie, die den Schenkel der Odaliske formte, wurde für würdig befunden, christliche Legenden zu tragen. Es kam ihr nicht sonderlich zustatten. Den Epigonen fehlte die männliche Natur des Meisters, der seiner Schwärmerei für Raffael jeden Eklektizismus fernhielt. Sie brachten es zu einem Altweibersommer und waren nicht ergiebiger als die gleichzeitigen Engländer.

Eine ganze Generation wohlgesinnter und gebildeter Künstler schlug ihr Atelier in den Kirchen von Paris und Südfrankreich auf. Das meiste von Kirchenmalerei, das hier dem müden Auge des Fremden begegnet, stammt, sei es von unmittelbaren Schülern Ingres' oder Künstlern, die sich später zu ihm bekehrten. Einer der Heutigen, dessen frommes Gemüt sich zu dieser Generation rechnen möchte, Maurice Denis, hat in pietätvoller Weise ihre Geschichte skizziert[1]) und versucht, die reinen Akademiker von den Künstlern zu scheiden. Einer Zeit, die sich nach Ruhe sehnt, sind die Mottez, Janmot, und der vornehme Hippolyte Flandrin, dem der Louvre ein paar feinsinnige Porträts verdankt, gern willkommen. Vielleicht werden die Zeichnungen Amaury-Duvals und Lamothes länger bleiben. Für Chenavard und Orsel sorgt ihre eigene Literatur oder die ihrer Schüler. Sie schrieben fast alle und waren glänzende Lehrer. Am bekanntesten ist post festum Lamothe auf diesem Wege geworden. Bei ihm ging Degas in die Schule und der merkwürdige Zeichner Charles Serret, der vor einigen zwanzig Jahren klanglos wie Guys gestorben ist. Serret entfernte sich mit den Jahren von der Linie Ingres', um sich den weichen Formen Renoirs zu nähern, und wies unbewußt mit dieser Beziehung auf den würdigsten Wahlverwandten Ingres'. Er hat köstliche Kinderfiguren gezeichnet, die etwa an den alten Fröhlich erinnern.

Es war alles in allem die Richtung, die wir in Deutschland unter Overbeck, der mit den Franzosen in inniger Verbindung stand, genossen haben, nur daß die frommen Deutschen meistens nur in verschossenen Kupferstichen heute die etwas abgelegenen Fremdenzimmer guter Familien schmücken, während man in Frankreich die Kirchen für sie öffnete. Mottez hatte in Italien die Freskentechnik gelernt. Auf der Centenalausstellung von 1900 war eine wunderschöne Probe — ein

Théophile Silvestre erwähnt in seiner Aufstellung der Werke von Ingres als weitere dekorative Entwürfe die von Louis Philippe bestellten Kartons in natürlicher Größe zu den Glasgemälden der Kapellen von Dreux und St. Ferdinand.

[1]) In der kleinen Zeitschrift „L'Occident" in den Nummern vom Juli, August, September 1902 mit einigen Abbildungen nach Amaury-Duval, Mottez, Janmot und namentlich Chassériau, unter dem Titel: Les Élèves de Ingres. (Später gesammelt in dem Buch „Theories", Paris 1913.) Schade, daß er dabei Court außer acht gelassen hat, von dem man so gern etwas wissen möchte, auch wenn er nicht so eng zu der Gruppe gehört.

Porträt in Fresko — das nachher in das Luxembourg gekommen ist. Man reagierte wie die Deutschen auf das Heidnische der Älteren. Die Nazarener hatten dafür eine höchst nationale Legende, das fromme, aber nichts weniger als katholische deutsche Volkslied. Das half ihnen, und Nürnberg und Holbein. Den Franzosen fehlte das zündende Symbol und die Einfalt. Sie blieben in einer entzauberten Kirche sitzen. Die Wartburgfresken und Rethels Totentanz sind bei aller provinziellen Beschränktheit doch herzhaftere Dinge als die schwunglosen Wandbilder der Franzosen. Für die Deutschen war jener Versuch eines Freskos ein Besinnen auf ihren alten Protestantismus. Daß wenig dabei herauskam, lag an dem zersplitterten Milieu, an dem unzureichenden Gefäß, das die Versuche nicht zu sammeln vermochte; auch an dem Mangel eines deutschen Ingres. Für die Franzosen war jede Schwankung in der Richtung des deutschen Geistes eine Verirrung des Instinktes. Die Stelle eignete sich am wenigsten für den Anschluß. Wohl konnte Holbein ihnen geben. Als später Degas die Anna von Cleve kopierte, ging er auf eine Quelle Ingres' zurück. Degas kümmerte sich im übrigen nicht um deutsches Sinnen und Trachten, nahm auch Menzel auf und hatte recht. In den Kirchenbildern der Franzosen steckt ein fataler Kompromiß mit deutscher Einfalt. Manchmal glaubt man einen protestantischen Pfarrer eine katholische Messe lesen zu sehen.

Das Wesentliche der deutschen Nazarener sind gute Porträts. Von den französischen Nazarenern bleiben ein paar gute Akte übrig, die verstohlen unter den Heiligengewändern hervorkommen und der trockenen Abstinenz der Bilder ein Schnippchen schlagen. Zum Glück blieb dieses Erbe Ingres' nicht auf Kirchen noch auf kirchliche Maler beschränkt. Der einzige große Künstler aus dem Atelier Ingres' brach mit dem Nazarenertum. Soweit Ingres als Primitiver gelten kann, mag man in seinem Nachfolger einen Masaccio des neunzehnten Jahrhunderts erkennen, auch wenn er seine Bahn nicht so ungestüm brach und so breit anlegte wie der kühne Verkünder des Quattrocento. Es ging ihm ähnlich. Auch er kam aus strenger Schule, deren Form er erweiterte. Sein Leben währt wenig länger als das des Meisters der Brancaccikapelle. Auch seine Werke drohen in Staub zu zerfallen, und blieben wie die des anderen im Geist bedeutender Nachfolger lebendig.

THÉODORE CHASSÉRIAU

Regrettez vous le temps où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de dieux;
Où Venus Astarte, fille de l'onde amère,
Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère
Et fécondait le monde en tordant ses cheveux?
Musset.

Chassériau war eins der Wunderkinder der Kunst. Chevillard hat in seinem wohldokumentierten Werk[1]) die Geschichte des Knaben berichtet, der mit zehn Jahren den Seinen erklärte, statt in die Schule, in das Atelier Ingres' zu wollen, und der, als man ihm notgedrungen, — aus Furcht vor Erkrankung — den Willen erfüllte, binnen kurzem der Lieblingsschüler des Meisters wurde. Die Lehrzeit dauerte nur wenige Jahre, da Chassériau zu jung war, um dem an die Akademie Roms berufenen Meister zu folgen, der ihn mitnehmen wollte. Nur der vernünftige Widerstand der Familie vereitelte das Projekt.

Wir können vielleicht den Zufall preisen, der es so wollte. Chassériau hatte gerade so viel gelernt, als er brauchte, um sich der zeichnerischen Aufgaben der Schule bewußt zu werden. Die Abwesenheit Ingres' erlaubte ihm, sich dem anderen Stern Frankreichs zu nähern, der, kurz bevor der Fünfzehnjährige im Salon erschien, seine ersten Orientbilder gemalt hatte und zur bittersten Betrübnis Ingres' entscheidenden Einfluß auf den Jüngling gewann.

Die Kritik hat längst Chassériau die Stellung zwischen Delacroix und Ingres gegeben, die scheinbar so natürlich ist. An seine Werke, die dem Gebiet Delacroix' nahestehen, hat sich eine Polemik geknüpft, die den Geist, der dabei entschied, leugnen will. Auch Chassériau soll außer sich gewesen sein, wenn jemand diesem Verhältnis nicht blind gegenüber stand. In Wirklichkeit war wohl nichts natür-

[1]) Valbert Chevillard: Théodore Chassériau, mit einem ziemlich vollständigen Katalog. (Lemerre, Paris, 1893.)

licher, als daß sich ein Mensch wie er, so malerisch wie er veranlagt, nicht dem Eindruck eines ähnlichen Temperaments und eines Delacroix entzog, des Künstlers, der die ganze Geschichte der Malerei bestimmte. Nichtfolgen hätte hier einfach Nichtkönnen bedeutet. Die Eroberung Delacroix' war schon rein technisch entscheidend. Dazu wollte der Zufall, daß Chassériau sich mit demselben Mittel ergänzte, das dem anderen gedient hatte. Auch er erfuhr im Orient, was die Natur an Farben besitzt und erlebte diese Reise fast in demselben Kreise wie Delacroix. In Paris wurden ihm ähnliche Aufgaben gestellt. Delacroix lithographierte den Manfred. Chassériau radierte den Othello. Die literarischen Anregungen waren dieselben. Sie sahen die Welt mit ähnlichen Augen an. Man glaubt in Notizen Chassériaus eine Ergänzung des Tagebuchs Delacroix' zu finden[1]). Er hatte gerade Zeit, sich mit der neuen Farbenlehre auseinanderzusetzen. 1846 war er im Orient, 1856 ist er gestorben. Kein Wunder, das gerade manche der Staffeleibilder dieser zehn Jahre, die den Koloristen enthalten, die Anlehnung an Delacroix deutlich zeigen. Es sind wunderbare Sachen darunter. „Der Kampf arabischer Reiter" ist kaum weniger feurig als viele Delacroix. Vielleicht übertreibt die Farbe ein wenig das Juwelenhafte des Vorgängers. Die Steine sind gröber geschliffen und nicht mit der gleichen Weisheit gewählt und zusammengestellt. Seine Harembilder sind Schwärmerei in Farben und haben nichts mehr von der strengen Ingres-Schule. Sein letztes Werk, die Skizze eines Hareminterieurs, war eine Erinnerung an Fragonard.

Trotz alledem scheidet Chassériau eine Welt von Delacroix. Dieser war große Leidenschaft, nichts weniger als Schwärmerei. Man glaubt selbst in der Kopie

---

[1]) Der Neffe des Malers, Herr Arthur de Chassériau, der sich mit bewunderungswerter Pietät dem Kult seines großen Verwandten widmet, besitzt außer einer großen Anzahl wertvoller Bilder und Zeichnungen einige Notizen, die Chassériau — wie Delacroix zuweilen in seinen Taschenbüchern — durch Skizzen ergänzte. Chevillard hat einen Teil seinem Buche zugefügt. Ich zitiere hier einige:

„Nicht die Töne mischen, die Natur ist wie Mosaik gemacht; aufeinandergesetzte Töne (Chevillard druckt opposés, was dem Sinn gerade entgegengesetzt ist; im Original steht apposés) wirken schmutzig und verhindern alle Frische .... Nicht vergessen, daß die Figuren in der Natur kein Atelierlicht haben .... Gemälde machen, die von weitem gesehen werden können .... Immer Poussin als Muster der Einfachheit und des Ernstes nehmen ....

Bei jeder schönen Sache, die man machen will, daran denken, daß sie von weitem gesehen werden kann. Immer mit dem nötigen Relief. Erst stark und groß machen und dann die Farben darauf sticken! ...."

Leider sind die meisten Notizen, namentlich die Briefe an seinen Bruder zerstört, da sie sich zufällig während der Kommune in dem Palais des Comptes befanden, in dem Bureau eines dort angestellten Verwandten, der sie hier in vermeintliche Sicherheit gebracht hatte.

Chassériaus nach der Medea seines Vorbildes die Differenz zu finden. Sie ist im Sentimentalen zu suchen. Ihm lag Leonardo näher, den er ebenfalls — und viel treffender — kopiert hat[1]). Die Fortsetzung der Koloristik Delacroix', soweit überhaupt davon gesprochen werden darf, konnte nur den Weg der modernen Kunst gehen. Die Zeit war reich an Kräften, die sich daran mit wechselndem Erfolg versuchten. Dagegen sind die Mitarbeiter an dem von Ingres gelassenen Werk, die nicht nur zehrten, sondern hinzufügten, seltene Vögel.

Als der Neunzehnjährige seine Venus Anadyomene schuf, schlug die Stunde seiner Offenbarung. Man könnte eine schöne Reihe solcher gemalten Aphroditen aufstellen, angefangen bei Botticelli oder bei dem Wunder von Lorenzo di Credi, in den Uffizien, und würde die Reihe mit dieser Gestalt eines kaum dem Knabenalter Entwachsenen nicht profanieren. Die kleine gemalte Fassung ist noch flau in der Farbe[2]). Die lithographische Reproduktion von der Hand des Künstlers entspricht besser seiner Vorstellung und gibt den Flaum jugendlicher Gestaltung ohne Lücken. Ein Schüler-Werk; der Anteil Ingres' ist unübersehbar; aber ein Schüler-Werk wie frühe perugineske Raffaels. Das Schülerhafte ist keusche Zurückhaltung, Demut, Anstand eines gut geborenen Jünglings, Anmut. Die Schule schmückt ihn wie ein gut sitzendes Kleid. Dieses Blatt führt zu dem graphischen Meisterwerk „Apoll und Daphne". Wieder ist die Lithographie dem Gemälde, das erst nachträglich entstand, weit überlegen[3]). Chassériau war nie farbiger. Die Kreide lockt alle üppige Romantik aus dem Motiv, bildet die märchenhafte Athmosphäre um die Erscheinung, den zaubervollen Wald, wo solche Wunder blühen. Die Form ist gleichzeitig vollkommen geschlossenes Ornament und vollendete sinnliche Natur. Der Venus-Zeichner hatte noch nicht Frankreich verlassen. Als er Apollo und Daphne für den „Artiste" auf den Stein zeichnet[4]), kannte er Rom. Doch verrät das Blatt von der französischen Akademie nicht einen Hauch. Ingres

[1]) Die Joconda. Beide Kopien — die der Medea war nur eine flüchtige Arbeit kleinen Umfangs — waren in der Sammlung Cheramy.

[2]) Im Besitz des Herrn Pierre Marcotte de Quivière in Paris.

[3]) Sammlung des Baron Arthur de Chassériau in Paris.

[4]) Von demselben Stein aus dem Jahre 1844 wurde für die erste Entwicklungsgeschichte die Lithographie gedruckt.

Die beiden Lithos sind die einzigen, abgesehen von einem Probedruck „Othello" einer Platte, die nie zur Ausführung gelangt ist. Wie viel wertvoller wären wahrscheinlich die Othelloblätter und die paar anderen, wenn er sie statt in Radierung in Lithographie gemacht hätte. Selten war ein Künstler so für die Steintechnik geschaffen. — Über das graphische Werk Chassériaus gibt die Bouvennesche Arbeit „Souvenirs et Indiscrétions" (Paris, Détaille) Auskunft und ein Aufsatz von Roger Marx in der Zeitschrift „L'Estampe et l'Affiche" vom 15. Juni 1898, in dem sich sehr mäßige Klischees nach den Radierungen finden.

ist überwunden. Frei wie die große Gebärde des Waldes wölbt sich die Gruppe. Nur die Anmut und der Anstand sind geblieben. Die Venus war eine Arabeske aus fernen Zonen, schön aber fremd. Zu der Daphne könnte der Dichter von heute die Verse schreiben, die der kniende Sänger stammelt, und wir brauchen keine Dichtung, um dem holden Bild näherzukommen. Auch wenn dem Betrachter die schöne antike Legende unbekannt wäre, würde ihn diese Illustration griechischen Geistes beglücken.

Dieses dichterische Mittel, das sich am reinsten der Graphik ergibt, nahm Chassériau weder von Ingres noch von Delacroix. Deutsche haben besondere Organe für solche Gaben. Man findet sie bis Bonnard kaum wieder. Vielleicht hatte Court, ein zu schnell Vergessener, ähnliche Töne auf seiner Leier[1]), aber er träufelte zu viel des Süßen hinein. Der Reiz der Zeichnung Chassériaus beruht auf der Haltung in der Sinnlichkeit. Sie ist quellende Süße, organisch gewachsen, wird nie zu viel. Die Würde des Orientalen bietet sie dar. Chassériau war wie Degas und Gauguin Kreole, und trotzdem er in Europa erzogen wurde, muß der Orient an seiner Bildung beteiligt gewesen sein. Die Zutat fügt dem Artistentum des Ingres eine natürliche Spontanität hinzu. Théophile Gautier nennt ihn einen Inder, der in Griechenland seine Studien gemacht hat. Es ist, als ob der Okzident ihm die Worte, der Orient ihm die Melodie gegeben hätte. Selbst in Bildern von ganz ingresker Diktion bleibt dieser Eindruck einer ursprünglicheren Welt erhalten. Nichts entspricht so sehr der Schule des Lehrers wie die „Méditation et l'Étude", eine der Fresken der Cour des Comptes. Zwei Frauen tragen das Thema; die eine liegt malerisch hingegossen mit einer Blume, „der" Blume, in der Hand. Den schönen meditierenden Kopf stützt der andere Arm. Die zweite Figur studiert in dem bewußten Buche. Über diese Disposition kann Ingres unmöglich ungehalten gewesen sein. Auch das Orientalische an sich war dem Schöpfer der Odaliske nicht fremd. Wohl aber diese orientalische Atmosphäre. Die Figuren sind nicht nur schöne Linien und wollüstig modellierte Flächen; sie sind auch Frauen. Eine natürliche orientalische Lässigkeit bringt die symbolische Form. Man wittert in dieser hoch philosophisch gemeinten Pose die süße Faulheit der gar nicht philosophischen Weiber des Harems, die zufriedene Müdigkeit des Fleisches, das Spielen sehr reizender, verschwiegener Gedanken. In die Feierlichkeit legt sich ein Lächeln, das die Stirnen

[1]) Z. B. in dem Bild „Daphnis, Chloe zum Bad geleitend". Court erinnert auch durch seine eigentümliche Begabung für das Porträt an Chassériau. Das Bildnis des jungen Mannes in der Tracht von 1830 mit dem Hund, im Hintergrund der Reitknecht (bei Herrn Sallandrouze de Lamornaix) ist eins seiner besten. — Die Gourts sind u. a. bei Muther (Ein Jahrhundert französischer Malerei) abgebildet.

unmerklich kräuselt und Blicke und Bewegungen mit dem Aroma einer leonardesken Menschlichkeit benetzt. Hier half ihm Delacroix. Viel höher als der Wetteifer Chassériaus mit der Farbenkunst seines größeren Nebenbuhlers steht seine instinktive Benützung des malerischen Elementes Delacroix' zugunsten reicherer Gestaltung seiner Zeichnung. Sowohl das Figürliche, wie vor allem die Landschaft, das ganze Szenarium wird malerisch erweitert. Dadurch trug Chassériau zu einer Ausbildung des linearen Elementes bei und übermittelte seinen Nachfolgern nicht nur einen Teil Ingres', sondern auch die in das Lineare aufgegangene Gabe Delacroix', die auf diese Weise einer den Dekorationen Delacroix' fremden Monumentalkunst zugeführt wurde. Mit der Fähigkeit zu dieser Befruchtung mit dem Orient, die vielleicht mit der Bedeutung zu vergleichen ist, die Manets Zuführung des Spanischen beansprucht, kam Chassériau auf die Welt. Seine zeichnerische Auseinandersetzung mit Delacroix war Folge; der Anlaß vertiefte und verschönerte seinen Orient. Dieser geht den delacroixhaften Bildern voran und wurde nachher von ihnen verdrängt. Man fühlt ihn deutlich in dem sehr schönen Selbstporträt mit den kohlschwarzen Locken und dem dunklen Teint, den tiefliegenden großen Augen und den übertrieben vollen Lippen. Ein Page der Joconda. Auch seinem berühmten Porträt der „Deux Soeurs", seinen Schwestern, fügt die exotische Nuance einen seltenen Reiz hinzu. Wo ist in der ganzen an Bildnissen so gesegneten Zeit, selbst bei Ingres, selbst bei David, eine gleiche Weichheit in dem Ernst, und zwar trotz aller Gedämpftheit der Farbe, die hier noch kaum ein Atom des späteren Koloristen verrät. Man möchte es ein bürgerliches Monumentalporträt nennen, so groß sind die beiden Gestalten zusammenkomponiert, deren Ähnlichkeit zu einem geistvollen Parallelismus, eines Freskenmalers würdig, benutzt wird. Aber man gibt damit nicht den Reiz der dunklen Blume, die sich darin versteckt. In der „Toilette der Esther", die er ungefähr zur selben Zeit malte[1]), wird das Blumige deutlicher sichtbar.

Die Esther ist die Perle der Staffeleibilder. Sie entstand früher als die anderen, hat noch nicht die ganz freie Poesie der Daphne und ist wiederum eine Ergänzung der Venus, an die das Motiv der Hände erinnert. Diesmal sitzt die Figur, dem Beschauer voll zugekehrt. Der nackte Oberleib füllt mit wundervoller Fläche die Mitte des Bildes, zu beiden Seiten präsentieren Sklavinnen den Prunkschmuck, mit dem Esther vor dem König erscheinen soll. Der Orient entfaltet sich. Man könnte

[1]) Die beiden Schwestern waren im Salon 1843 und wurden nicht verstanden. Die Esther war bereits im Salon 1842 ausgestellt. Beide Gemälde in der Sammlung A. Chassériau wie auch das Selbstporträt (1838).

an Gauguin denken, wenn er ganz glücklich und still war. Gemäßigte Fülle läßt jeden angeschlagenen Ton gelassen ausspielen und erweitert das Bild zum Monument. Das tragende Motiv steckt in den Bewegungen der Arme Esthers und der Dienerinnen. Von dem Kopf der Schwarzen, die das Kästchen darbietet, läuft über die Hände, die Arme der Esther und den Oberkörper der anderen, etwas höher stehenden Figur ein Linienspiel von unendlichem Reiz, das sich nirgends widerspricht und sich nach unten zu mächtiger Breite dehnt. Fast schematisch werden die Körper der beiden Seitenfiguren durch den Rahmen beschnitten — meisterhaft. Eine Vereinfachung, die nicht verarmt, nur vergrößert. Das kleine Bild steht über dem Tepidarium des Louvre, dem prunkvollen Denkmal, das er dem Meister des Bain Turc errichtete, und das trotz aller Reize nicht das Epigonenhafte des Schulbildes überwindet. Das Neue, das über Ingres hinausging, liegt in der Esther. Auch die kleine „Ariadne", die bei Cheramy war, hat merkwürdig moderne Züge. Maurice Denis hat solche Formen noch weiter vereinfacht. Freilich ist dabei die Atmosphäre Chassériaus zu kurz gekommen.

In dem Treppenhaus in dem ehemaligen Palais des Cour des Comptes fand diese Kunst eine würdige Aufgabe. Der Palast ist verschwunden, und wo sich vor dem Kriege 1870/71 die großen Panneaux des Krieges und des Friedens ausdehnten, fahren heute die Lokomotiven in eine moderne Bahnhofshalle. Vor zwanzig Jahren war man noch an Ort und Stelle imstande, einen Eindruck von der einstigen Pracht zu erhalten. Nicht der Kommune, die den Palast in Brand steckte, ist die weitgehende Zerstörung der Malereien zu danken; es muß unmittelbar nach dem Brand noch ein großer Teil erhalten gewesen sein, und dieser war durch die Flammen durchaus nicht immer entstellt, sondern hatte einen ehrwürdigen Ton angenommen, der die zarte Melancholie Chassériaus tiefer färbte. Die ungeheuerliche Nachlässigkeit der Überlebenden, die viele Jahre lang die Fresken ohne Schutz Wind und Wetter aussetzte, hat den Verlust auf dem Gewissen, dieselbe Verwaltung, die den wenigen Kirchenmalereien Chassériaus in Paris, die in dunkeln und feuchten Winkeln umkommen, kein würdiges Obdach bietet und manche Dekoration Delacroix' verkommen läßt. Ein paar Privatleuten ist die Erhaltung wenigstens eines kleinen Teils des Riesenwerkes zu danken[1]). Mit großer Mühe wurden die Fresken von

[1]) Siehe den Aufsatz von Ary Renan in der Gazette des Beaux'Arts, Februar 1898, mit guten Abbildungen, zumal der Handzeichnung für den „Frieden". Gleichzeitig erschien in der Revue Populaire des Beaux'Arts (19. Februar 1888) ein illustrierter Aufsatz von Roger Marx. Der Photographieverlag Braun hat eine Anzahl guter Photos hergestellt, in großem Format. Auf der erwähnten Bleistiftzeichnung, die Arthur Chassériau besitzt, befindet sich vorne rechts an der Statue, an der der Bildhauer arbeitet, wieder das Leitmotiv Chassériaus, die Venus Anadyomene.

den Mauern abgetragen. Ein großes Fragment, fast die Hälfte des „Friedens" hängt jetzt im Louvre. Aus der Zeichnung zu den Panneaux läßt sich der Gedanke der Komposition erkennen. In dem Fragment des Louvre fehlt die Luft um die gehäuften Figuren, der große Hintergrund, der die Wirkung ausdehnen sollte. Gerade die Kunst Chassériaus muß unter der Willkürlichkeit des Ausschnittes entstellt werden. Es gelingt nicht restlos, aus dem Bruchstück die Harmonie dieser Elysäischen Gefilde zu gewinnen, über die Gautier seine beste Prosa schrieb. Er ahnte nicht, daß seine Beschreibung einst der Rekonstruktion der Fresken wesentliche Hilfe leisten würde.

Chassériau hat in den beiden Panneaux die Geschichte der Synthese, die er vollbrachte, niedergelegt. Es ist bezeichnend, daß in dem Frieden die farblose Ingresschule, von der orientalischen Weichheit der Modellierung gedämpft, überwiegt, während die gewaltigen Gestalten der Schmiede, die den Krieg bereiten, in Farbe und Auftrag Delacroix näher stehen. Man könnte auch den Frieden die Nacht, den Krieg den Tag nennen; in dem einen die heitere ungespannte Lyrik, die Poussin zurückruft, in dem anderen die Dramatik eines Temperaments. Beides ist Chassériau. Dieser Dualismus belastet und beschwingt ihn. Er versuchte, ihn mit seiner dichterischen Interpretation zu überwinden. Sie überwog das schöpferische Ingenium des Malers. Das Fresko vergrößert die Kunst des Lithographen. Illustration sehr edlen Stils, reich an Werten, die dem Geist und den Sinnen geben, frei von aller kleinlichen Vereinzelung, trotzdem immer noch Illustration. Dem Gefüge gelingt nicht restlos, die Wand in schwingendes Ornament zu verwandeln. Gewiß, es gelingt ebensowenig den allermeisten Fresken des Quattrocento; selbst Giotto gab nur eine vereinfachte Illustration. Das hindert nicht unsere Empfindung, den Mangel zu fühlen. Die Erinnerung der Motive an die Antike, die ein Giotto vermied, leitet uns zu der Kritik. Man hängt den teppichhaft gewirkten Episoden nach, möchte ihnen näherkommen, als die Mauer gestattet. Eine große Graphik, eine monumentale Graphik, keine große Malerei. Das Freskenhafte daran ist mehr zeichnerische Kombination als malerische Komposition.

Vielleicht fehlte dem kurz bemessenen Dasein Chassériaus eine letzte entscheidende Phase. Hätte er das Ziel bei längerem Leben erreicht? Oder ging er wie alle früh Gestorbenen zur rechten Zeit? Man kann die letzten, großen Dekorationen der Chapelle de S. Roche und der Altarkuppel in S. Philippe du Roule, trotz der glänzenden Hymnen, die Paul de S. Victor darüber schrieb, auf nicht annähernd dieselbe Stufe stellen wie die früheren Werke. In den beiden Fresken der Kapelle — soweit sie sich noch erkennen lassen — ist trotz des orientalischen Themas

kaum noch ein Hauch des persönlichen Zaubers zu spüren. Der Künstler scheint selbst inzwischen die Taufe erlitten zu haben, die er malt, denn sicher sträubte sich seine eigentliche griechische Art vor der spezifisch künstlichen Sammlung, deren es hier und bei der Kreuzabnahme des Kuppelbildes bedurfte. Er suchte das Heidnische zu entfernen, die schöne Schwärmerei seines „Friedens", den femininen Hauch seines Tepidariums, und entfernte sich darum von seinem Besten, merkwürdigerweise um dafür in die gefährliche Nachbarschaft Delacroix' zu gelangen, dessen Schatten in dem Kuppelbilde drohend emporwächst.

Puvis hat, was zu tun übrig blieb, vollbracht. Er war in jungen Jahren mit dem Maler des „Friedens" befreundet. Ein Roman, der nicht banal war, ähnlich dem, der zwischen Marées und Hildebrand spielte, brachte sie auseinander, und die Verehrer des Patriarchen der Künstlerschaft konnten nicht umhin, den Namen des Mannes, der ihm zum Johannes wurde, geflissentlich zu verschweigen. Das hat noch dazu beigetragen, den Schleier der Vergessenheit, der Chassériau deckt, dichter zu machen. Bis zu dieser Stunde fehlt, abgesehen von einigen Aufsätzen, jedes weiterdringende Dokument des Dankes an die Manen Chassériaus, der den Meister der Pantheonbilder vorhersagte. Chevillards Geschichte ist gut gemeint. Seine Biographie überschätzt das Objekt auf Kosten des nie erreichten Delacroix und findet kein Wort für den Einfluß auf die Nachfolger. Puvis brachte nicht nur eine bis in das Greisenalter schöpferisch bleibende Kraft mit, sondern hielt lange genug aus, um seinem Schaffen den würdigen materiellen Platz zu erobern. Er war nicht nur größer als sein Vorgänger, sondern auch glücklicher. Um so mehr drängt es uns, dem genialen Stiefkind des Geschicks zu bezeugen, daß alles, was ein Zeitgenosse dem Meister des Ludus pro patria geben konnte, von der zarten Hand, die die Venus Anadyomene formte, gereicht wurde.

PUVIS DE CHAVANNES

Glückliche Leute in der Kunst sind immer verdächtig. Seit Michelangelo kommen die Meister gewöhnlich nur mit dem Drama, das die Tragik streift, zur Offenbarung, und wir sind daran längst gewöhnt und suchen die Erschütterung, bevor wir an das Schöne denken. Die Menschheit ist zu träge und stumpf, um an der Harmonie allein Genüge zu finden, und die Zeit geht ihr und dem Künstler zu schnell, als daß man Geduld lernen könnte. Künstler soll Weltbilder dichten. Die Welt aber läuft nach zu vielen Seiten auseinander, um ohne Gewaltsamkeit geballt werden zu können. Künstler soll milder Führer, Sprecher der Gemeinde sein. Die Gemeinde hat anderes zu tun, als auf die sanfte Stimme der Muse zu hören. Da sieht sich der Jünger der Muse genötigt, Posaunen zu blasen, und er schreit, um wenigstens von den Nächststehenden gehört zu werden. Wenn er nicht überhaupt auf die Gemeinde verzichtet und sich mit Hieroglyphen begnügt. Zum Glück gehört die Fähigkeit, schmerzhafte Reibungen zu vermeiden. Das kann auf verschiedene Art geschehen. Corot gelang es mit dem Reichtum seines Optimismus, der bei jeder Erfahrung den Ausweg in die von keiner Problematik belastete Idylle fand. Seine Lyrik bog sich aus jedem Stück Welt sein Motiv zurecht. Es ist nichts so wichtig auf der Welt, daß es nicht Gesang werden könnte, noch so nichtig. Und die lerchenhafte Lyrik hinderte Corot nicht, seinen Gegenstand zu erschöpfen. Er sprach wie ein Bürger, dessen Leidenschaft sich im Angelsport erschöpft, lebte wie ein Kleinbürger, aber malte wie Rembrandt, und es kann angenommen werden, daß sich hinter seiner Einfalt ein Weiser verbarg. Einfacher läßt sich die Reibung mit dem bekannten Kompromiß vermeiden, der die Begebnisse stilisiert, statt sie zu erleben. So kann Puvis einer Generation erscheinen, die den Wert der Tradition nicht überschätzt. Seine Kunst war Kompromiß, nicht nur an Corot gemessen, der ohne Ingres den Hauch seiner Lyrik ertastete, auch mit Ingres selbst verglichen, dessen Romantik vor keiner Konsequenz die Segel strich. Nur gibt es Kompromisse, die den Menschen richten, und andere, die ihn ehren. Es

gibt großartige, rührende, dumme und verächtliche Kompromisse. Zu den rührenden gehörten die konfusen Bemühungen der deutschen Nazarener, zu den albernen die Spielereien der englischen Praeraffaeliten. Man hat Puvis das Unrecht angetan, ihn in die Nähe dieser Engländer zu versetzen. Andere haben in ihm eine Art Fortsetzung Overbecks gesehen. Verletzend ist die Verwechslung mit Burne-Jones. Diese Literatur in Filzpantoffeln lag ihm gar nicht, ebensowenig das englische Dekorationsgelüst. Wohl begriff er die Dekoration als Teil seiner Absicht[1]). Hätte er aber wirklich nichts anderes im Kopf gehabt, wären wir seiner Würde längst überdrüssig. Von der Zerfahrenheit unserer Nazarener trennt ihn sein klarer Geist, eine sehr einfache Struktur des Denkens und Empfindens, dem die Methodik natürlich war. Dieser Einfachheit entging sehr viel, alle Aktualität, die den Zeitgenossen teuer war, nur nicht die natürliche Haltung. Der die Zeit bewußt fliehende Wille ist Unnatur. Puvis nahm von der aufblühenden Koloristik seiner Epoche alles, was er erreichen konnte. In seine Gelassenheit mischte sich keine stilisierte Strenge. Er liebte die Früh-Italiener ohne die Einseitigkeit, die bei den Engländern zum Spleen, bei Ingres zum Fanatismus wurde; fand in ihrer Nähe einen lichten Raum, in dem sich wohl sein ließ. Man könnte sagen, er habe aus seiner Liebe Perspektiven gewonnen, Aussichten in die Antike, Aussichten in eine mild beschattete Gegenwart. So gewann er aus Ingres die Verbindung mit Poussin, den Ingres stets mit Verehrung im Mund führte, zu dem er sich nächst Raffael am leidenschaftlichsten bekannte und von dessen Wesen seiner Abstinenz doch nur Umrisse zugänglich wurden. Nur eine Verbindung brachte Puvis hier wie in manchem anderen Fall; nicht mehr. Die Erneuerung Poussins „d'après nature" blieb einem Größeren vorbehalten, der Giotto und Raffael umging. Aber schon die Verbindung, die Einsicht in die Caprice Ingres' und ihre pietätvolle Überwindung war eine Tat. Stärkere Hände hätten den edlen Kern Ingresscher Romantik gefährdet, zünftigere Gesinnung gewann aus ihr eine Schablone. Wo die Stilisten sich mit Formeln begnügten, erlauschte Puvis lichte Töne, die der Epoche der Farbenfreude kein hartes Nein entgegenhielten, sondern ihr zu einer weltmännisch toleranten Resonanz wurden. Man konnte Manet und Puvis zusammen sehen, ohne die Haut wechseln zu müssen. Diese Toleranz erlaubte ihm, seine Gruppen von Frauen und Kindern in Wärme zu tauchen, seine antiken Gestade in unbehinderte Sphären fortzusetzen. Puvis hat nichts von der Gewaltsamkeit eines Ingres, jenes „esprit sans culture, mais naturellement classique", wie Maurice Denis ihn treffend

[1]) Roger Marx zitiert den Ausspruch, die wesentliche Aufgabe der Malerei sei, die Wand zu beleben (vergl. die erste E. G. 1. S. 334).

nennt. In dem Arkadien, das Ingres mit Inbrunst immer nur improvisierte, war Puvis zu Hause. An Stelle ungestümer Proselyten, die dem Gegenstand nicht immer angemessen waren, rückte ein Takt sublimer Art, der die Dinge im Bilde und die außerhalb des Bildes schweigend gewähren ließ. Dieser Takt erlaubte Puvis, den Kreis der Ingres'schen Tradition zu erweitern und zu organisieren. Schon Chassériau hatte aus Leonardo da Vinci, den Ingres nur vorübergehend streifte, geschöpft und mit der Atmosphäre der Joconda seinem Orient einen intimen, seltsam verwandten Reiz hinzugefügt. Gustave Moreau brauchte dieselbe Quelle für weniger lautere Zwecke, und der junge Puvis hatte anfangs Mühe, sich von dieser Illustrations-Malerei seines Lehrers zu befreien. Er erhellte das Verhältnis zu Leonardo und setzte etwa die Verallgemeinerung fort, die Luini in seltenen Bildern mit dem Erbe des Meisters erreichte. Das Licht, das solche Bilder Luinis befreit und uns nahe rückt, hat dem Nachfolger den Anschluß an die Zeitgenossen erleichtert. Und ein Luini höheren Grades ist er auch für Chassériau geworden. Wie auf der Bühne manchmal nur die Beleuchtung die Dekoration vollkommen verändert, so verwandelte sich die Märchenwelt Chassériaus im Puvis'schen Lichte, oft bei sehr ähnlichen Einzelheiten. Man findet in Dekorationen Chassériaus viele Motive Puvis'scher Wandbilder angedeutet. Die Beziehung frappiert bei der tiefen Verschiedenheit der beiden Künstler. Zwei Fremde scheinen sich zufällig an derselben Quelle zu begegnen. Chassériau war zuerst da, aber entfernte sich oft, von anderen Gelüsten hierhin und dorthin gerissen. Puvis errichtet gelassen seinen Tempel. Die Rolle der Quelle spielt vielleicht eine Frau mit königlichen Händen, die, wie Zeitgenossen erzählen, als Chassériau bestattet wurde, die Lippen auf seinen Sarg heftete. Als sie selbst viel später heimging, nahm Puvis mit derselben Gebärde Abschied von ihr. Weiser Takt wies Puvis auf die Motive, die man in großem Maßstab zu sehen, nicht müde wird, weil sie dem spionierenden Intellekt nichts Greifbares bieten; undramatische Motive, weniger geeignet, mitzuteilen, als aufzunehmen, bereit, zu jeder Stunde dem Auge zu Ruhesesseln zu werden. Diese mit großer Feinfühligkeit erfüllte Bestimmung schützt Puvis gegen den Vorwurf, für seine Einfälle zu anspruchsvolle Maße gewählt zu haben. Gewiß ist Daumier in der kleinsten Zeichnung größer, und ein paar Äpfel Cézannes haben mehr Legendarisches als der ganze Genoveva-Zyklus im Pantheon. Zu dem Problem des Monumentalen, für das Marées zum Bahnbrecher wurde, hat Puvis so gut wie nichts beigetragen. Unter den vielen Zeichnungen sind wenige, die uns anziehen. Es gibt einige schöne Tafelbilder, z. B. den Frauenkörper im Museum in Helsingfors. Man sieht sie ein wenig verwundert an und geht weiter. Im Grunde wecken

seine Tafelbilder, auch seine besten, mehr unerfüllte Ansprüche als seine Wandgemälde. Er wollte und durfte nicht fesseln, war frei von allem Problematischen, bedurfte dessen nicht. Ein Mensch, der so sein kann, ohne ins Banale zu geraten, ist bewunderungswert. Die seltensten Menschen sind die, denen wir keine Originalität nachsagen können, die uns nie einen Gedanken schenken und denen wir stets mit gleicher Dankbarkeit entgegenkommen. Sie bringen eine latente Ergänzung, eine unmerkbare Milderung unseres Wesens, die uns besser macht. Ihre Gebärde schenkt uns, ohne daß wir es merken, ein Heim, das wir sonst vermissen. Ohne Worte zu machen, nehmen sie uns auf. Gewiß sind die Bilder nicht originell, die Zeichnungen fast langweilig. Ingres ist ein viel großartigerer Zeichner. Man könnte die Blasphemie begehen, zu sagen, der Anstand des Puvis habe dieser Zeichen nicht bedurft. Alle strengen sich an, bücken sich, pressen ihr Herz, ihren Kopf, streben gewaltsam über sich hinaus. Er wandelt in lichten Räumen.

Es ist schon lange still um ihn geworden und es war auch zu seinen Lebzeiten nicht anders, als die Bilder des Präsidenten der französischen Künstlerschaft am Vernissage-Tag des „Salon" die üblichen Gespräche unterbrachen. Man half sich mit der Anerkennung der Größe, eines Begriffs unter dem man sich nicht viel dachte, aber der Respekt einflößte. Im Grunde war seine Kunst nicht groß, namentlich der persönliche Anteil des Menschen blieb bescheiden. Er brachte sie, so schien es, als Mitgift seiner Ahnen mit. Während für andere Meister die Wahl und Errichtung des Stammbaums zur wesentlichsten Schöpfung wird, wuchsen ihm die Zeichen erlauchter Herkunft von selbst, und er war so glücklich, ihres Geistes zu sein. Sein Glück war groß. Die Kunst zwang ihn zu keiner Beschleunigung seines Tempos, war Resonanz eines Patriarchen, dem der Anstand Natur gab. Er pflegte Besucher zu matinaler Stunde zu bitten und empfing sie im Bademantel. Man bekam nichts Überraschendes zu hören, aber fühlte sich vor allen Überraschungen sicher, bedurfte ihrer nicht. Man behielt die ereignislose Stunde wie unersetzbare Seltenheit.

* * *

Bis zu einem gewissen Grad gehört Odilon Redon mit seinen meist lithographierten Improvisationen zu dem Kreis. Gustave Moreau hielt ihn länger fest, und ganz ist Odilon Redon nie von der Mystik des Lehrers losgekommen. Er hat sie mit aller Intensität eines Mediums ungewöhnlicher und nicht gemeiner Gesichte zu vertiefen versucht. Zuweilen erscheint in seinen Phantasien ein von Leonardo bekränztes Profil Ingres', ein lichter Geist über dem Chaos, verhallendes Echo un-

widerbringlicher Schönheit, das wie Hohn klingt. Hoch in den Fünfzigern begann er plötzlich, raffinierte Pastelle zu malen. Die ornamentale Benommenheit dieser Schmetterlings-Phantasien sagt einen Kandinsky voraus. Der Geist Ingres' rang die Hände. Dieser Nachkomme ist nicht der einzige Schnittpunkt zweier entgegengesetzter Welten. Er deutet die Kräfte an, die in unserer Zeit die Komposition zu fördern suchen.

Den endgültigen Abschluß der offiziellen Ingres-Schule vollbrachte neuerdings Maurice Denis. Auch diese Apotheose entbehrt nicht der Ironie. Maurice Denis bereicherte mit Hilfe des Neo-Impressionismus die Farbe weit über Puvis hinaus und zeigte, daß man auch mit allen Mitteln der Neuzeit fromme Bilder zu malen vermag. Für Kirchen, für Theater, für jegliche Zwecke. Der Hauch der Jugend, Zierde seiner frühen Dekorationen, versteifte sich mit der Zeit. Einsicht in das Gesetzmäßige der Kunst führte zum Schema. Der Kompromiß zwischen Giotto und der Gegenwart gelang restlos. Eine Tapete war das Resultat. Die abstinente Kaprice des alten Akademie-Präsidenten wurde in unerwartetem Umfang bestätigt. Das Kapitel Ingres' aber geht weiter.

RENOIR

Aber dies sprach der Gott der Gnade
Nach der Schöpfung siebentem Tage:
Nehmt Form nach Maß und Wage,
Euer Leben ist kurz und voll Plage,
Macht eure Wege gerade.
Aber eins das Unermeßliche werde!
Rund sei Form eurer Wonne!
Im Rund gab ich die Erde,
Ein Rund wurde euch Sonne.

Wenn man an Renoir denkt, öffnet sich ein Fenster ins Freie. Es fliegt auf und man erblickt Rosen, rosige Kinder, Früchte, dicht gedrängt, lächelnde Vegetation. Plötzlich ist das dumme Haus, aus dem man sah, verschwunden, mit ihm alles, was einen zum Fenster drängte, und man ist selbst mittendrin in dem Quirl von Saft und Fleisch und Wärme, schmarotzt zwischen Blumen und Mädchenbrüsten und ist aus einem denkenden Menschen ein drolliges Tier geworden.

Wenn man von Puvis, von Ingres, von Rodin, von Manet kommt, von schönen und erhabenen Dingen, die in dem Haus sein mögen, ist es immer ein Haus, das man verläßt; zumal mit Puvis verbindet sich die Vorstellung des abgeschlossenen Gebäudes. Man verläßt es, um zu dem Wunder zu fliegen. Gleich liegen die Anderen unendliche Zeiten hinter uns. Renoir war bis gestern noch da. Man hat ihn mit Augen gesehen, mit Händen berührt, mit ihm gesprochen, hat fünfzig Jahre gleichzeitig mit ihm gelebt. Er überlebte den Weltkrieg. Vor zwei, drei Jahren malte Renoir noch. Da gab es noch den Menschen zwischen uns, der das Wunder hatte.

Nichts Einzelnes an ihm ist wunderbar, auch nicht die großen Einzelheiten, in die wir bedeutende Erscheinungen teilen; weder sein gesunder Menschenverstand, noch seine Kultur, noch sein Handwerk. Alles einfache Dinge, bei keinem einfacher als bei ihm. Das Wunder ist die Natürlichkeit der Erscheinung, die Ein-

fachheit des Entstehens, Wachsens und ihrer Vollendung; ein organisches Wesen, wie Baum und Tier. Und zumal das: er ist uns natürlich, uns entwurzelten, verlassenen, verwahrlosten Existenzen; bis zu einem sonst unerfindlichen Grad natürlich. Durch ihn wird Kunst die zugänglichste aller Begebenheiten, Objekt unserer reagierenden Organe, ausschließlich Sinnlichkeit, ohne jede Belastung intellektueller Art. Und diesem Sensualismus folgt kein Lendemain. Der Rausch ist ewig, der Quell unversiegbar.

Renoir hat keine der Gebärden großer Eroberer unserer Zeit und hat nichts erobert. Nichts erobert, nichts gebrochen. Es wäre schon zuviel, ihm Wiederherstellung gebrochener Dinge nachzusagen und ihm in irgendeinem Umfange die Rolle eines Delacroix zuzuweisen, von dem er lernte, von dem er entscheidende Wendungen der Laufbahn empfing. Delacroix' königliche Gestalt steht in ganz anderen Sphären. Renoir ist demütiger Untertan, nicht Delacroix', sondern eines Reiches, das vom lieben Gott oder von heidnischen Göttern, jedenfalls nicht von Menschen regiert wird. Es geht da alles von selbst ohne Reibung, ohne Anstrengung, ohne Haß und Kampf. Auch die Kunst. Und dabei wird nichts vorgespiegelt, keine phantastische Utopie, keine idealisierte Vergangenheit. Man sagt nicht etwa: so war es einmal, die gute alte Zeit. Diese Zeit hat es nie gegeben, sondern gibt es. Eine allen Verführungen entrückte Sachlichkeit bestätigt: so ist es. So ist es nicht im Lande der Träume, sondern mitten in Paris, mitten in unserer Zeit, in dir, in mir, in uns allen. Ein Realismus, den kein Courbet entkräftet und der über allen Courbets bleibt: der Realismus aus einfältigem Herzen. Also eher ein Corot, der malte, wie die Lerche singt. Ja, er ist Corot sehr ähnlich, und zwar ohne von ihm gelernt zu haben. Die Beziehung, die ihn Delacroix verpflichtet, fällt hier ganz fort, und deshalb wirkt die Verwandtschaft noch tiefer. Vielleicht ist er noch corothafter als Corot, noch einfacher, ausschließlicher auf Einfachheit gestellt. Corot hat die ganze bürgerliche Erziehung seiner Zeit, seiner Klasse hinter sich, auch alle Stützen strenger akademischer Lehre. Die Strenge weicht, aber läßt eine wohlige, bürgerliche Temperiertheit zurück, die auch Visionen antiken Geistes gut steht. Ein warmer holländischer Interieurton rahmt die Nymphenreigen. Bürgerlich ist Corots Begriff des Gegenstandes. Es muß ein deutlich begrenztes Motiv sein. Das Genie Corots macht aus der Schranke einen gefälligen Rahmen um eine vielfältige, ungeheure Realität. Von hier aus kann eine bedeutsame Seite Renoirs überblickt werden, seine unbürgerliche Freiheit. Der Besitz an Motiven im Sinne Corots ist, zumal in der Reife, ganz unverhältnismäßig beschränkt; Mädchen, immer nur Mädchen, schließlich immer nur ein Mädchen. Es hat runde Brüste, Pfirsichhaut,

die das Licht aufsaugt, blaue Augen. Kann er nichts anderes oder will er nichts anderes? Braucht er etwa nichts anderes? Zuerst könnte in dem Einerlei die Schule Courbets gespürt werden, die Greifbares malen will, also Notbehelf aus einem Zugeständnis an die Zeitparole. Man kann vielleicht nicht anders aufrichtig und modern sein. Lieber arm als unwahr! Nie hat ihn dieses Programm beunruhigt. Wenn je Zwang in ihm war, diktierte ihn ein unbestechlicher Instinkt, der die Mystik des Organischen will. Es gab anfangs, gerade in der Courbetzeit, mehr Motive, auch noch in den Tagen der Boulevardbilder, der Tänze usw., und es gibt zum Schluß wieder mehr Motive. Dazwischen Tausende von Bildern ohne Gegenstand. Es gibt in der letzten Zeit sogar corothafte Motive. Und nachdem er tot ist, gibt es nichts dergleichen, noch weniger als in dem Corot, von dem auch an Stelle dieser und jener Ausschnitte ein ungemessener Begriff übrig bleibt. Heute, wo wir Renoir in uns haben, erkennen wir in seiner Armut an Motiven den entscheidenden Titel seines Reichtums, seiner Unabhängigkeit, seiner Macht. Historien wären diesem leuchtenden Meer von Legende verengende Inseln, die auf nahe Küsten weisen. Er hatte einen Horror gegen jede psychologische Deutung seiner Werke. Eines seiner besten Bilder der siebziger Jahre, das sitzende Mädchen der Sammlung Strauß, wurde ihm zuwider, da man es „la Pensée" getauft hatte.

Aus dem Kreis von Genossen, die eine Schule bilden, wächst ein Genie empor; Corot aus dem Kreis der Fontainebleauer, Rembrandt aus der Gilde seiner Holländer. Die Genossen malen immer nur, was die Schule sie sehen läßt, tragen Material zusammen, dessen Umfang von vornherein bekannt ist; Tagesschreiber, die Talent haben können. Das Genie dichtet. Die ganze Schule wird zu der Einzelheit, die den andern innerhalb der Schule gelingt, und wird zu andern Schulen hinzugefügt, die wiederum Einzelheiten bleiben. Ein Organ von unbegrenzter Fülle entsteht.

Renoir ist der Orpheus seiner Generation. Die andern sprechen. Corot verhalf ihnen anfangs zu einer Schwingung, die der Impressionismus verschlang. Renoir war zu musikalisch für dasselbe Schicksal. Auf der Elementarschule, der einzigen, die er besucht hat, war der junge Gounod sein Lehrer, und der suchte die Eltern zu bestimmen, den begabten Jungen Musik lernen zu lassen[1]). Ein verkappter Musiker blieb Renoir sein Leben lang, und diese Anlage erweitert die Einfalt des Malers. Er macht aus dem Impressionismus seine Leier. Lichte Farben sind gut,

[1]) So hat er Vollard erzählt. (S. unten.)

um gesungen zu werden. Die Akkorde werden reiner als mit dunklen, aber man kann auch mit Grau und Schwarz musizieren. Spektralanalyse? Komme den Tieren, die dir um die Beine streichen, mit Vorträgen über Akustik! Die Blaus leuchten, Gelb schwillt, Rosa zuckt und züngelt, da beugt sich die Kreatur. Da wächst man über die vergängliche Kreatur, die man in sich selber hat, und macht die Welt zum Teil seiner Schwingung. Jedes Rezept zu diesem Wunder ist Albernheit. Natürlich kann man draußen ebensogut wie im Atelier dichten, auch in einer winzigen Bude auf Montmartre. Draußen läßt man sich leicht zu Zärtlichkeiten verführen, die sich nachher im Atelier als farblos erweisen. Schließlich leben wir in Häusern, malen für Menschen in Häusern. Man kann die Bilder nicht im Garten aufhängen. Aber es ist gut, viel draußen zu sein. Der Garten muß in die Häuser hinein.

Die zwei großen Perioden Renoirs: die erste, als er Natur malte, oder zu malen meinte und seine Vision zuerst nach Courbet, dann nach Monet zu kleiden suchte und zuerst mit Grau dann mit Bunt den vollen Klang verfehlte; immer Renoir, aber ein verschleierter und dann ein den Schleier durchbrechender, zu nackter Renoir. Das geht bis in die achtziger Jahre. Die zweite Periode, als er Musik zu machen suchte, erst schwerfällig nach Delacroix und Ingres, denen er nicht nachkam, nach den Fresken, denen er noch ferner blieb, dann noch Orpheus; immer Renoir, ein immer freierer, immer süßerer, immer geistigerer Renoir. Natürlich hat er nie nicht nur Natur, nicht nur Musik gemacht, Musiker war er immer. Die Musik nannte er Museum. Vom Impressionismus ging er in den Louvre. Die Natur gab, was man wollte. Natur war Atmen, Essen, Trinken. Ohne Natur lebte man nicht. Es war gut, sich die Notwendigkeit der Natur einzubilden, selbst wenn man sie nicht brauchte. Weshalb man immer Modelle um sich haben mußte. Das Museum aber gab den Schwung, den Enthusiasmus, die Seele — falls er je so ein Wort in den Mund genommen hätte. Dies die wundersame Lehre des Befreiers: Kunst kommt von Kunst her, nicht von Natur, nicht von Farbe und Licht, nicht von Doktrinen, auch nicht von klügeren Formeln, als sie unsere Zeit zu ersinnen vermag, auch nicht von der eigenen Brunst, noch aus der Tiefe des Gemüts, sondern von den Meistern, die vorher da waren, die mit der Formung der Materie begonnen haben. Wie sollte es anders sein, da Kunst die Ordnung und alles andere das Chaos war? Wie sollte man sprechen oder gar singen können für alle vernehmbar, ohne es von Vorgängern, die es konnten, die man deshalb liebt, weil sie uns die Möglichkeit des Ausdrucks weisen, zu lernen? So bedingungslos hat sich keiner der Schulmeister, unter denen die Jugend je seufzte, für die Schule entschie-

den. Jedes Gespräch über Kunst ging so aus[1]). Kunst war Handwerk nichts anderes, Handwerk wie Tischlern, Goldschmieden und dergleichen, war bedroht, seitdem die Revolution die Gilden gebrochen hatte, war nur zu retten, wenn man alle tönenden Redensarten aufgab und wieder Handwerker wurde. Nicht Größe der Seele, Adel der Motive und was sonst noch die Akademiker empfahlen, war in Museen zu haben, sondern Mache. Den Worten nach war sein Anspruch beschränkter als die Forderung Ingres' und nicht weniger materiell als Courbets Ansichten. Nur stand ein anderer Interpret hinter seinen Worten. Einsicht in die Gefahren unserer Zeit zwang ihn, sich auf notwendigste Forderungen zu beschränken und den Rest als selbstverständlich vorauszusetzen. Für einen Menschen von der höchst bescheidenen Herkunft Renoirs bedeutete diese Einkehr ins Handwerk keine Umstellung sozialer Instinkte, sondern Legitimierung seines Anfangs. Mit dreizehn Jahren hatte er sein Brot mit Bemalung von Tellern verdient zu fünf Sous das Dutzend, war dann Fächer-Maler und Stores-Maler geworden und empfand den Übergang zum Staffelei-Maler nicht als Sprung in eine andere Welt. Diese Genesis verlockt wie ein zauberhaftes Märchen. Auf dem Wege Renoirs entstand früher jede Kunst. Wäre der Weg noch gangbar? — Arbeiter sind also nicht Feinde der Gesellschaft, von Anstrengung und Hunger geschundene Lasttiere, deren Odem nur noch zum Haß auf alles Bestehende reicht, sondern sind das Material, aus dem Meister gemacht werden. Wenn man seiner trocknen, echt handwerkerhaften Vernunft, die nicht viel Worte machte, zuhörte, während die Bilder jedes Wort hundertfach belegten und ergänzten, wer hätte diese gesunde Natur für Zauber, einzigartiges Wunder gehalten, nicht vielmehr jener Skepsis, die keinen zweiten Renoir sieht, mißtraut und sie für Aberglauben eines kurzlebigen Geschlechts genommen! Denn es war nichts Übertriebenes, keine versteckte Schwärmerei, kein archaisierendes System in seiner Handwerkerart. Die Leute, die den Reiz seiner Symbolik zu süß finden und hinter seinen schwellenden Frauen einen femininen Weichling vermuten, sind selbst zu zart und zu schwach, um strömende Fruchtbarkeit zu ertragen. Vollblütige Männlichkeit befruchtete das Handwerk des Malers. Sie gehört zu den selbstverständlichen Voraussetzungen. Auch darüber sprach er wie ein gesundes Volkskind und schreckte gelegentlich nicht vor drastischen Geständnissen zurück[2]). Befruchtung des Museums war die Freude, die man dort fand.

[1]) Vgl. meinen Renoir (R. Piper u. Co., München 1911) S. 23 ff. und an andern Stellen. In den Aussprüchen, die Vollard gesammelt hat (Renoir, G. Crès u. Cie., Paris 1920), kehrt dasselbe Motiv immer wieder, und wenn man diesen witzigen Eckermann nicht immer wörtlich nehmen darf, diese Sätze hat Renoir ganz ähnlich auch zu vielen andern gesagt.

[2]) C'est avec mon pinceau que ... j'aime ... (Albert André Renoir, G. Crès u. Cie, Paris 1920, S. 8).

Gleyre glaubte, seine Unzufriedenheit mit dem ersten Bilde, das im Schüler-Atelier entstand, mit der Frage ausdrücken zu können, ob sich Renoir dabei gut amüsiert habe. Der Gefragte versicherte ernsthaft, ohne das würde es ihm nicht einfallen, den Pinsel in die Hand zu nehmen.

Ich bin sicher, schon der erste Teller des Porzellan-Malers hatte das Lächeln der Farbe Renoirs. Zu der „großen" Malerei trieben ihn nicht Ehrgeiz, noch Gewinnsucht, sondern neue größere Freuden. Die Quelle blieb dieselbe, wurde aber durch die eigene Lust und die Lust der anderen erweitert. Nicht wäre ihm mit Freuden gedient, die ihm allein gehörten, nicht etwa weil er besonders altruistisch gesinnt war, sondern weil er andere Freuden nicht kannte. Renoirs Wert ist die Vertiefung des Instinkts des Porzellan-Malers, für den die Zugänglichkeit der von seinen Händen gemachten Arbeit so selbstverständlich feststeht wie Ostern und Pfingsten. Daher sein Hang zu den Vorgängern gleicher Rasse. Es hat keinen reineren Nationalisten gegeben. Courbet, Manet, Degas, Cézanne sind kosmopolitisch denkende Leute wie alle Meister unserer Zeit. Sie suchen in Spanien, in Holland, Italien, selbst in Japan. Die Skepsis, die dem eigenen Boden nicht mehr die volle Tragkraft zutraut, hindert sie nicht, als Franzosen zu suchen, und ihr Fund, mit dem sie die Kunst Europas bereichern, wird französische Kultur. Keiner von ihnen aber überwindet ganz die bohrende Skepsis, und sie hinterläßt in der Struktur ihres Gebäudes mehr oder weniger deutliche Risse. Keiner hat den Universalismus Delacroix' erreicht.

Renoirs Wurzeln stecken in Frankreich, und er bleibt in Frankreich. Das erste Bild, das den jungen Handwerker packt, ist Bouchers „Diana nach dem Bade" im Louvre[1]). Seine Fächer für die Pariser Industrie bedecken sich mit Motiven Watteaus und Fragonards. Watteaus „Embarquement pour Cythère" gilt ihm als schönstes Bild der Welt. Eines Tages während der Mittagspause findet der Ouvrier die „Fontaine des Innocents" und bleibt angewurzelt, vergißt das Essen. Der Ouvrier hat Platz für Goujon. Schon dieses Zusammentreffen Bouchers mit den Quell-Nymphen, lange bevor an den Beruf des Malers gedacht wird, ergibt das Fundament des Künstlers. Natürlich haben hundert Ouvriers so begonnen, ohne Renoir zu werden. Was sie hindert war vielleicht nur die Fähigkeit, vor der Fontaine Goujons das Essen zu vergessen. Den Maler, der sich von Courbet freimacht, trifft Delacroix. Keiner hat sich so rückhaltlos zu Delacroix bekannt. Es war ihm eine Wonne, als Dollfus die Kopie nach der „Noce Juive" bestellte. Am liebsten

[1]) Vollard, S. 19.

hätte er alle Delacroix kopiert. Im Park von Versailles vermittelt ihm Girardon, der Bildhauer unter Louis XIV, das Motiv des Hauptbildes der achtziger Jahre[1]). Nach dieser „sauren" Epoche wird er reif zu der Apotheose, in deren Strahlenkranz sich Ingres und Delacroix, Corot und Goujon, Boucher und ein Schimmer Poussins zusammenfinden. Immer nur Meister Frankreichs. Er hat nicht sie allein im Museum gesucht. Rubens half ihm über Boucher hinweg, Raffael war dem Jünger Delacroix' Gegenstand höchster Verehrung. Für Velasquez hat er geschwärmt, Tizian bewundert. Immer nur Werte, die bereits Ingredienz der französischen Kunst geworden sind. Nichts wäre ihm fataler gewesen, als einen Greco oder gar die Japaner zu entdecken. Kein Zeitgenosse ist von jedem Exotismus so unberührt geblieben. Er reiste nach England, Italien, Holland, Spanien, war 1910 noch einmal in München. Seinem Scharfsinn entging nicht der Wert des Besitztums anderer Völker. Er ließ ihn gelten und nahm nichts mit. Anfangs gehörte er zu der kleinen Gruppe, die sich in Frankreich für Richard Wagner einsetzte, war mit Catulle Mendès, Chabrier, Lascoux und andern Adepten eng befreundet und machte die heroische Pariser Campagne mit. Das Porträt Wagners, das 1881 in Palermo entstand, bezeugt die Passion. Sie dauerte, bis er einmal kurz nach der italienischen Reise nach Bayreuth kam. Die organisierte Mystik ging ihm auf die Nerven. Couperin oder irgendein anderes Stückchen altfranzösischer Musik (weniger „tapageux" und dafür „besser gezeichnet"), stand ihm näher. Der Verzicht auf Universalismus braucht bei Franzosen nicht von tendenziöser Borniertheit herzurühren. Sie sind das größte Gemeinwesen unserer Welt, und das Gefühl dafür, „das Kollektive", wie Hausenstein sagt, liegt ihnen im Blute. Bei Renoir war der Verzicht natürlichste Begleitung des „Phänomens der Identität"[2]). Wenn

[1]) In meinem Renoir, S. 107 ff.

[2]) Textheft der Renoir-Mappe (Marées-Gesellschaft, 1920). Zwei Bilder des glänzenden Essays über die Hintergründe Renoirs: „Ein Zustand, der unter Deutschen schwer vorzustellen ist. Deutsche pflegen sich die Gefällige nicht ohne nächtliche Straßenecke vorzustellen, und die Straßenecke nicht ohne die nächste, an der ein Agent der Sittenpolizei steht. Das Mädchen, das in den Wagen steigt, wird selbst für den Kutscher die Illegitimität nicht los. In Frankreich ist das Illegitime die legitimste aller Einrichtungen geworden. In dieser Paradoxie spricht das Genie der Nation sich am stärksten aus. Nicht anders, wenn die sozialistischen Arbeiter Frankreichs quand même vor allem immer wieder Franzosen sind. Man ist Sozialist, weil Sozialismus eine Prärogative des französischen Geistes zu sein scheint. Denn dies ist ja das Geheimnis, daß sie den Sozialismus auf eine naive Weise schon besitzen, ihn also kaum zu propagieren brauchen ... Das Kollektive ist eine Realität ihres Temperaments, ihres Bluts, ihrer Nationalität. Die Festigkeit französischer Klassenkämpfe hindert nicht die Galanterie des Arbeiters, der um sechs Uhr früh an seinen Bau geht, gegenüber der verwöhnten Weiblichkeit, die müde von der moussierenden Nacht in den lackierten Wagen steigt ... Es ist das Wunder des französischen Genies, daß es noch im klaffenden Chaos immer eine rettende Wirklich-

dadurch etwas beschränkt wurde, war es der flache Umriß, die Sachen-Peripherie, die bei andern gern ins Chaos fließt. Dafür gab ihm der Verzicht die unvergleichliche Tiefe des Gefüges, den durch hundert Häutchen gesicherten Kern. Der Unterschied gegen die Impressionisten ist eine Frage der Dichtigkeit. Sie zogen ein dünnes Fähnchen hoch, das groß schien, weil es im Winde flatterte. Als es in Fetzen ging, war es noch größer. Keiner der Generation steht so fest wie Renoir. Auch kaum einer der Früheren. Die Neuheit gegen das Dix-Huitième ist ein Dichtigkeitsgrad. Auch Boucher war nur eins der vielen Häutchen. Man muß schon bis zu den ältesten Franzosen zurück gehen, z. B. zu den prallen Madonnen Fouquets, und wenn man dann den Kern zu fassen meint, lacht einem eine Grisette vom Boulevard ins Gesicht und erweist näher liegende Symptome kerniger Rundheit.

Man muß viel von unserem nur zu gewohntem Begriff der Originalität abziehen und noch mehr hinzufügen. Die Originalität Renoirs ist eine mystische und höchst drastische Angelegenheit. Man empfängt sie schnell wie der Griff um die Taille der Kleinen, die uns anlacht. Ein Blick, das ist Renoir, unerhört, auffallend, mutwillig. Eine Flut von Sensualität macht sich ungeniert breit, zuweilen fast zudringlich. Mit dem zweiten Blick ist man nicht mehr in Renoir, sondern in Frankreich. Das erste ist ein Dreiklang von Farben, den sicher schon der Porzellanmaler hatte, oder vielmehr der Timbre des Dreiklangs, eine flaumhafte Jugendlichkeit, sehr zart, sehr behäbig. Der Timbre ist einzig. Sänger, denen nachher die Welt zu Füßen liegt, haben ihn, bevor sie gelernt haben, und die ganze Schule besteht nur in der Aufgabe, ihn nicht zu zerstören. Eine Gottesgabe, die Fähigkeit, uns wohlzutun, uns mit Überwindung der Schranken, die sonst sterblicher Anstrengung gesetzt sind, zu beglücken. Es kommt nicht auf die Entfernung zwischen Gabe und Mensch an. Der eine hat die Gabe im Finger, der andere im Kopf. Maler wie Courbet und Manet haben sie als Vorspann und müssen vorsichtig fahren, damit die Stränge nicht reißen und der Wagen stehen bleibt, während die Begabung durchgeht. Andere Meister läßt die Verborgenheit ihrer Begabung anfangs talentlos erscheinen, und sie quälen sich, die Qual zu verbergen, mit der sie ihre Gaben dienstbar zu machen suchen. Renoirs Talent liegt nicht an der Oberfläche und läßt sich nicht losgelöst von ihm denken, gehört zur Dichtigkeit seines Gefüges, ja, ist Mörtel des Gefüges

---

keit ergreift, die es vermag, die Totalität und Einheit des gesellschaftlichen Organismus wenigstens durch die Elektrizität des Augenblicks und der entscheidenden Nuance aufrecht zu erhalten. Deshalb ist in Frankreich Louis XIV. nicht nur kein Widerspruch gegen Demokratie, vielmehr ein lebendiger Affekt des Lebendigen."

und legt ihm keine Lasten auf. Wohl erscheint er plump neben dem Fechter Manet, der mit einem Hieb die Materie des Haares, das eine Stirn kränzt, bloßlegt, aber seine Plumpheit rührt nicht von der Anstrengung der Schöpfung her, sondern von dem Gewicht der dargebrachten Früchte; eher ein trunkner Silen als ein Prometheus. Wirkungen Manets scheiden aus. Diese Geschicklichkeit wäre hier Störung. Es kommt nicht auf das Haar, sondern das Gesicht an, und das Gesicht kann sein plastisches Wesen einbüßen, wenn man das Haar zu gut trifft. Renoir gibt beides, Plastik und Materie. Es kommt zu keinem Dualismus. Kein Kompromiß dämpft die Farbe. Sie strahlt blühender als je, hat viel größere Schwingung, umfängt mit der Schwingung ungleich größere Massen. Bei Manet leuchtet das dunkle Haar auf dem hellen Fleisch. Im Glase blüht das Blumenbukett. Das Holz der Möbel bringt seinen Firniß dazu. Lokalfarben werden geschmackvoll summiert, und die Faust des gewaltigen Malers hält alles lebendig. Wunderbare Mittel, kleine Anschauung. Bei Renoir blüht keine Einzelheit, sondern das Bild. Das Blühen kommt von der Freude Renoirs, nicht von den Dingen her. Eine Fruchtatmosphäre, dem Lande, wo Milch und Honig fließt, entnommen, ist die primäre Begebenheit. Sie rundet sich zu Gesichtern, zu schimmernden Brüsten, zu Augenbläue, zu Schöpfen aus Blond. Wenn etwas, so ist diese Rundung aus der Farbe Element der Begabung Renoirs. In den ersten Bildern, die noch keine Palette haben, steckt etwas davon. Vermutlich war es schon in dem großen Bild von 1863 (einer sehr dunklen Esmeralda, die mit ihrer Ziege um das Feuer tanzt) zu spüren, mit dem Renoir damals zum erstenmal im Salon erschien und das er nach dem Salon, weil der Asphalt ihn reute, zerstörte. In dem ersten bekannten Bild, dem „Cabaret de la Mère Anthony", von 1866, wächst die typische Rundheit der Gestalten aus warmen Schatten hervor, und dieses Wachsen gibt das überzeugende Zusammenspiel. Die „Diane Chasseresse" desselben Jahres wäre sicher ohne Courbets „Demoiselles de la Seine" nie entstanden. Zieht man aber alles Courbethafte ab, bleibt die Hauptsache übrig, eine sanft rundende Regung, die jede naturalistische Enge aufhebt, ein renoirhafter Schimmer im Nackten; nicht Körper, sondern Freude am Körper, nicht Fleisch, sondern Diana, auch wenn Renoir nicht im Traum an eine Göttin gedacht hat. Auch die „Lise", von 1867, hat noch nicht den Dreiklang des Porzellanmalers wiedergefunden und behilft sich mit einer vereinfachten Palette Manets. Aber nichts ist belangloser als diese Beziehung. Nie hat ein anderer Maler unserer Zeit das Runde des Frauenkörpers so zu bekleiden verstanden. Schon steckt in dem Kleid die bezaubernde Korpulenz des Renoirschen Femininum und schlägt jedem landläufigen Gusto ein Schnippchen. Und schon wächst dieses Werk über die Per-

sönlichkeit des jungen Menschen, der es malt, hinaus: nicht ein Bildnis Renoirs, sondern das Frauenbildnis des neunzehnten Jahrhunderts.

Eigentlich ist der Kern Renoirs schon mit diesem Debut gegeben. Nun löst er sich von Courbet und Manet, bereitet sich seine Palette. Wiederum helfen ihm andere, Diaz, Monet, und hinter Diaz und Monet: Delacroix. Er macht auf seine Art den Impressionismus mit. Auf dieselbe Art hat er vorher Courbet und Manet übernommen. Mit leichter Wendung nach einem Jenseits hin, mit einem eigenen Timbre, der den übernommenen Farben ganz andere Tiefen gibt. In der Wendung hat ihn sicher Diaz bekräftigt, dessen gleichzeitige Bilder zuweilen die schimmernde Palette Renoirs enthalten[1]). Er malt gleich nach der „Lise" die erste Ansicht der „Grenouillère", eine Landschaft, die nicht nur aus Luft, Wasser, Erde besteht; die erste Landschaft seit Corot. Er malt zeitgenössische Bilder, Pariser Bilder drinnen und draußen, die „Loge", eine üppigere Fassung der früheren „Ménage Sisley", Porträts, wie die kleine Durand-Ruel, eine Tochter der „Lise"; und im „Moulin de la Galette" hat die Bohème, die im Cabaret der Mère Anthony beisammen saß, tanzen gelernt. Er malt Boulevardbilder, die Motive Pissarros. Bei Pissarro sind es Experimente, die eine Technik anwenden, bewegte, höchst geordnet bewegte, beamtenhafte Flecken. Bei Renoir vibriert das Bild, und wir sind mitten in dem Bienensummen des sommerlichen Boulevards. Ein Schleier schützt ihn vor der Doktrin der Genossen, der Schleier Corots. Die anderen ahnen es nicht, treiben ohne den Talisman der Irre zu. Ihm hilft der Impressionismus, den Dreiklang des Porzellanmalers wiederzufinden. Nun gibt er sich ans Orchestrieren des populären Motivs. Er kommt den Juwelen Delacroix' näher. Der erste Satz einer Symphonie. Die Szene verwandelt sich. Aus der Dämmerung Corots wird der lachende Himmel über dem Golf von Neapel. Und in dem Augenblick, da man meint, nun werde auch er sich in Farbe auflösen, öffnet sich der Schleier und das Rund erscheint, die schimmernde Nacktheit der Venus Anadyomene, ein Standbild.

Man kann Renoirs Wirkung nicht mit wechselnden Kunstrichtungen erklären, auch nicht mit bleibenderen ästhetischen Formeln. Der Gegensatz zwischen Rund und Fläche spielt natürlich in seiner Entwicklung eine große Rolle, auch die Synthese aus beiden. Aber auch Puvis de Chavannes schwebte der Verein von Farbe und plastischer Form vor, auch Chassériau, und womöglich hat sich auch Ingres darauf berufen, da er einmal sagte, jeder Zeichner finde das ihn ergänzende Kolorit. Schwerlich ist sich Renoir während seiner Entwicklung über die Kräfte, die

[1]) Ein hübsches Beispiel („Sitzendes Mädchen im Walde") in der Galerie Lutz, Berlin.

ihn trieben, im klaren gewesen. Als er darüber zu sprechen begann, lag der Weg hinter ihm. Wichtiger als das Kunstproblem ist das Kindhafte seines Gebarens, und hier berühren wir das Allmenschliche und Beglückendste des Wunders. Schließlich verwahrte er sich gegen den Impressionismus, weil ein Kind nicht daran denkt, sich dem Eindruck hinzuhalten, sondern weil es gestaltet. Ein Kopf ist ihm nicht Anlaß zu Lichtexperimenten, sondern etwas Rundes, und wenn es einen Menschen gehen läßt, gibt es ihm nicht nur Farben unter den Rumpf, sondern Beine. Diese Weisheit ist dem Instinkt Renoirs offenbar immer gegenwärtig geblieben. Er hatte sein Handwerk und behielt es; ein Schutz, der ihm oft und zumal damals, als er den Vorhang vor seiner Anadyomene lüftete, Kopfschmerzen machte, denn ein Mensch wie er, dem Leben zugetan, der freien Luft bedürftig und reiselustig, konnte nicht seine ganze Zeit in Museen verbringen, ganz abgesehen davon, daß es auch dort rechte und falsche Handwerker gab. Er hatte sein Volk und behielt es, und es wies ihm schon sicherer den Weg. Aber um das Völkische, nicht nur bis Corot und Delacroix, nicht nur bis Poussin und Goujon, sondern bis in die fernsten Urgründe der lateinischen Rasse zu erfassen, mußte man die Reife besitzen, die man suchte. Er hatte seine Kindheit und behielt sie. Dies sein bester Schutz und der geheime Trieb seiner Fruchtbarkeit. Malen, wie ein Kind nach dem Apfel langt, wie es seine Welt baut, mit seiner Entdeckerfreude, mit seinem unerschütterlichen Glauben. Renoir hat auch vor seine Einfalt einmal einen Vorhang gezogen und sich besessen in Probleme gestürzt. Als sich die Sackgasse engte, hat ihn das Kind ins Freie und zur letzten Weisheit geführt. Das Kind, das ihn vor der Aktualität warnte, gab seiner Liebe zum Dix-Huitième notwendige Widerstände. Kinder sind barock, nicht rokoko. Renoir verband die Pünktchen und Grübchen der Schäferinnen und gewann größere Linie. So summierte er ihr Licht und ihre Palette und ließ die Farbe aus tieferen Gründen strahlen. Kein Watteau, kein Boucher hat das Fleisch so strahlend gemalt. Kein Frago, kein Lancret hat ein Kleid so duftig wie das der „Lise" und der „Danseuse" gemalt. Sie haben schönere Kleider gemalt. Keiner ahnte das zarte Mädchenhafte der „Ingenue", die frauenhafte Intimität der „Confidences" und die schimmernde Pracht der „Source". Sie haben schönere Gesichter, Körper, die dem Frauen-Amateur werter sind, gemalt, haben köstliche Frauengeschichten erzählt, und ihre Bilder duften nach dem Parfüm der Epoche. Aber sie sind die Spielleute und Dekorateure — nicht des Hofes, nicht des Königs, aber der Frau geworden. Ihre Erotik, ein Diminutiv neben der trächtigen Üppigkeit eines Rubens, bleibt klein neben der Sinnlichkeit Renoirs. Nie löst Renoir eine spezifisch erotische Empfindung aus. Dafür verhüllt er zu wenig,

ist zu wenig witzig, zu ungeschickt. Man möchte seine Welt umfangen, ja, möchte das mit ihr machen, was der derbe Ingres seinen Schülern für die Primitiven empfahl: Il faut manger cela! Aber das Ganze, keine Einzelheiten. Er war als Maler nur in der Jugend den Frauen untertan, und damals bestand seine Galanterie in einer sehr geistigen Differenzierung, die nie auf den Alkoven zielt und nach der man sein Alter überschätzen könnte. Bekleidete Frauen überwiegen. Man sieht, er lernte verschiedene Gesichter kennen und trachtete, ihre Verschiedenheit in zarten Nuancen darzustellen. Das Typische gab seine Palette dazu. Mit den Jahren weicht diese Diskretion einem naiveren Verhalten. Er entkleidet seine Modelle und wird jetzt fast noch weniger erotisch, nicht weil seine Sinnlichkeit abnimmt, sondern weil sie allmächtig, zum einzigen Trieb seiner gesunden Einfalt wird. Sie treibt ihn nicht zu einer Frau, sondern zu allen und zu einer aus allen, zu der Gestaltung des Typs. Es ist eine blonde Venus mit märchenhaften Augen, von der Bläue des Golfs von Neapel, mit der Fülle, die den Jonier Päonios verlockte, die Nike von Olympia zu formen. Eine sehr fest gebaute Venus. Und eine blonde „Lise".

I grant I never saw a godess go —
My mistress, when she walks, treads on the ground.

Eine Lise, die keine Kleider trägt. Sie weiß nichts von Kleidern, dies gehört zu ihr. Wenn man bei Rubens vergißt, daß Frauen gewöhnlich anders herumgehen, folgt man der Allegorie des dramatischen Wurfs. Die Nacktheit der Poussin und Corot ist das Kostüm des Rhythmus und nie so unverhüllt. Farben, Töne machen sich mit ihr zu schaffen. Renoirs Baigneuse ist nackt wie der Bach und die Blume. Die Erinnerung des Bildes an eine Badende ist belanglos, und wir sträuben uns, in dem Stoff über den Schenkeln ein Laken zu sehen. Ebensowenig nützt uns eine andere Beziehung. Er dachte womöglich an Rheintöchter, wir denken an Griechenland, weil dort die Nacktheit, wie behauptet wird, natürlich war. Auch solche Erklärungen sind Badelaken. Renoirs Nacktheit ist Licht. Es steht dahin, ob alle Frauenkörper die Fähigkeit haben, das Licht anzuziehen. Er machte große Unterschiede und behauptete, es liege an der Haut. Jedenfalls seine Frauen ziehen Licht. Ihre Nacktheit ist das Licht der Bilder. Und so wenig man daran denkt, einen Sonnenstrahl in Hosen zu stecken, wird man seinen Baigneusen Kleider wünschen. Auf diesem Phänomen beruht die weitende Kraft des Symbols. Sonne ist mehr als das, was sie bescheint. Seine Venus will mehr als Liebe, will Fruchtbarkeit. Sie ist nicht nur für Männer da. Alles Lebende soll sich an ihr ergötzen.

An dieser Station stockte die Einfalt. Renoir wurde vom Standbild seiner lichten Anadyomene selbst betroffen. Die Folge war keine Verringerung der Einfalt, son-

dern größerer Enthusiasmus. Wenn es gelang, den schimmernden Körper zum Monument zu steigern, warum kein Fresco versuchen? Er fühlte deutlich die Station. Dieser schimmernde Block war ein Ende oder ein Anfang. Er kam nicht auf das Nächstliegende: die Übertragung des Blocks, der die hieratische Fülle ostasiatischer Götter besaß, auf die Plastik. Das wäre ihm damals Untreue gegen das angestammte Handwerk gewesen. Der Schritt zum Fresko schien, zumal am Golf von Neapel, das kleinere Wagnis.

Schwerlich hat er sich lange mit der Frage aufgehalten, ob und wann er wie Marées auf das Gerüst steigen würde. In Paris begannen gerade einige Sammler sich durch den Kauf eines Bildes von Renoir zu billigem Preis den Nimbus kühner Draufgänger zuzulegen. Ohne Durand-Ruel, der die Zukunft diskontierte, hätte es keine italienische Reise gegeben. Und welchem Verwalter öffentlicher Bauten wäre eingefallen, dem vermeintlichen Mitglied der Impressionisten-Bande Fresken zuzutrauen? — Doch kürzten solche Überlegungen nicht die Aussicht des Enthusiasten. Seine Hoffnung stand auf stärkeren Argumenten. Das stärkste — eben sein Enthusiasmus. Er wußte nicht, was ihn hätte abhalten können. Für den Handwerker, der von der Dekoration herkam, hatte das Staffelei-Bild kein unüberwindliches Prestige, und das Fundament aus Handwerk, Rasse, Kindheit war fähig, mehr als Liebhaber-Bilder zu tragen. Er besaß die Bescheidenheit für den Dienst des Monuments, die Unabhängigkeit von der Hand und von dem Einfall, und hatte die Hauptsache, seine Freude, die Lust am farbigen Rund. Was ihm vorschwebte, war keine Kirchen-Malerei aus der Ingres-Schule, auch nicht die Fortsetzung der Puvis und Chassériau. Überhaupt näherte er sich Ingres nur auf einem sehr großen Umweg über Corot, und die Odaliske blieb dabei außer Spiel. Seine Baigneuse rundete sich voller, frei von jeder linearen Arabeske, lieber plump als gezirkelt und war kein aus der Historie gewonnenes Filtrat, sondern die Summe höchst unmythologischer Mädchen. Nun traf es sich, daß er in Neapel und Pompeji gemalte Urahnen seines Typs entdeckte, nicht weniger harmlose Baigneusen, mit breiten Hüften und runden Schenkeln, von kindhafter täppischer Anmut. Mit denen hatten sich auch die Maler Pompejis vorher in irgendeiner Grenouillère ergangen und hatten sie dann ohne große Umstände auf die Wände gebracht. Man mußte es ebenso machen.

Er gab sich ans Komponieren. Ganz so einfach wie in Pompeji ging es nicht. Der flimmernde Block ließ sich nicht ohne weiteres bewegen. Man hatte schlecht und recht Landschaftern gelernt. Mit dem runden Block hörte das sorglose Malen auf. Die Baigneusen in Pompeji waren leichteren Gewichts. Also mußte man den

Block leichter machen. Wie das anfangen, ohne Unsinn zu treiben? Schauerliche Epoche, die kein Metier und keine Lehrer hatte.

Seine Behutsamkeit und alles, was sich in Paris dem Auge des Heimgekehrten bot, die vielen angezogenen Baigneusen mit den kleinen Hütchen, der Boulevard, Gelegenheitsgedichte an der Seine, hielten ihn ab, sich Hals über Kopf ins Problematische zu stürzen. Er ging gemächlich vor, aber stetig. Schon das „Déjeuner des Canotiers", von 81, zeigt die beginnende Festigung der Zeichnung. Das lustige Volk von „Moulin de la Galette" ist diesmal bei der Tafel. Der Maler hat seinen Standpunkt näher gerückt, und man erblickt nicht nur ein strotzendes Stilleben, an dem die jugendlichen Farben der Tischgenossen teilhaben, nicht nur eine unerschöpfliche Fülle von Details aus der Welt Murgers, sondern sieht in das Werden eines Ornaments hinein, einer Arabeske von Hüten, rosigen Köpfen, Bärten, gespitzten Lippen, robust modellierten Ruderer-Armen, Gläsern, Flaschen, durchwirkt von Weiß, Chrom, Grün, Blau, Erdbeer-Rosa. Auch wenn der geschlängelte Rhythmus noch so unbewußt entstand, auch wenn die flimmernden, schimmernden Farben ihn noch so schmelzend umschwimmen, bewirkt dieses Ornament allein, daß das von Episoden übervolle Bild kein Genre-Gemälde, sondern Symbol wurde. Bewußter wird die Absicht in den Tanz-Panneaux von 1883. Er hatte übrigens schon vorher Dekorationen gemalt, unter anderem für das Treppenhaus der Madame Charpentier. Vollard besaß noch kurz vor dem Kriege große als Pendants gedachte Langbilder mit halbnackten liegenden Mädchen, in den verschleierten Tönen der siebziger Jahre, leicht anklingend an Boucher[1]). So hätte er spielend dekorieren können, kilometerlang. Im Grunde hatte er diesen Genre schon in der Zeit der Fächer und der Stores besessen, als er Kaffeehäuser für die Monatsrechnung ausmalte. Er fand es nötig, die Erinnerung an das Dix-Huitième ad acta zu legen. Boucher war jemand. Wer Brüste und Schenkel malen konnte, brauchte sich nicht zu fürchten. Aber man lebte nicht mehr in der Zeit Bouchers und durfte mit der eigenen nicht Versteck spielen. Die Tanz-Panneaux bei Durand-Ruel und in der Sammlung Decap[2]) sollten zeugen, daß auch die Sachlichkeit des modernen Malers Dekorationen hergibt, sogar in Ballkleid und Frack. Es kam zu ausgeschnittenen Tanzpaaren, die nicht ganz den Schnitt, der sie isoliert, überwinden.

Schon damals war die Gefahr des Problematischen sehr nahe. Renoir dachte nicht nur an seine Zeit. Er wollte seine Zeit pompejanisch malen, dachte immer

[1]) Abgebildet in meinem Renoir, S. 70, 71. Auch die andern Bilder finden sich hier.

[2]) Zwei weitere Panneaux ähnlichen Formats, Pendants, mit je einer Gestalt auf einer Wendeltreppe (einmal der Bruder Renoirs, einmal dessen Gattin) in der Sammlung Gerstenberg, Berlin.

wieder an Fresken und begann sich zu quälen. Noch einmal riß ihn ein glücklicher Zufall los. Sein Freund Bérard gab ihm den Auftrag, seine drei Kinder in seinem Landhaus in Wargemont zu malen: das Meisterwerk der Berliner Nationalgalerie. Gerade der psychologische Moment, den Renoirs Entwicklung damals durchmachte, kam dem Bilde zustatten. Er malte es 1884 oder vielmehr zeichnete es mit dem Pinsel des Malers. Die Spannung löste sich gerade so weit, um den Realisten zur größten Steigerung aller seiner Möglichkeiten zu treiben. Die Farbe wurde gegipfelter Punkt und deutlich trennende Linie. Die Palette gab einen ganz klaren Akkord, und das Licht umspielte gedrungene Formen. Die präzise Architektur der Täfelung und des Mobiliars setzt sich bis in die Muster der Mädchenkleider fort und gibt das feste Gewebe für die wellenförmige Arabeske, die erst die Hauptgruppe umzingelt und dann zu der Sofalehne hinübergleitet mit dem dritten Mädchen. Der Kopf dieses Mädchens, sicher das ähnlichste Porträt, nähert sich um eine Nuance der früheren weichen Malerei Renoirs und gehört nicht ganz zu den anderen. Die Hauptgruppe wird von dem Rund kindlicher Formen bestimmt. Die Puppe auf dem Schoß des Backfischs, ein Mittelpunkt des Bildes, bringt die Urform des Typs, und ebenso findet sich hier, einem kühn gefaßten Stein vergleichbar, der primitive Kern der Palette. Der Zusammenklang der strotzenden Harmonie ungebrochener Farben mit der festen Zeichnung deckt eine neue Realität auf. Nicht nur einen neuen dekorativen Reiz. Diesen bemerken wir zunächst nur im Vorbeigehen, er öffnet uns das Geheimnis. Wir blicken in ein aufgeschlagenes Auge. Das Mysterium des Raums überwindet uns. Nichts ist fiktiv darin. Es gibt Sonne, Kinder, Blumen, auch ein Sofa, auch eine so und so gemusterte Tischdecke. Das alles viel realer als es in einem anderen Bilde der Gegenwart denkbar wäre, z. B. unverhältnismäßig sicherer als in der „Serre" von Manet, die im gleichen Saal hängt und herrlich gemalt, aber gemalt ist, aus gestrichenen Flächen gemacht; unverhältnismäßig klarer auch als Renoirs eigene Bilder früherer Zeit, z. B. das viel üppigere Zimmer mit der „Familie Charpentier", das im Vergleich ein Interieur ohne Inneres ist[1]). Es liegt an der Bauart des Zimmers von Wargemont. Die Art gibt eine stärkere und vor allem höhere Sachlichkeit der Dinge her. Denn so real jede Einzelheit scheint, sogar das Muster der Gardine: das alles existiert in einer zauberhaften Glaskugel, spiegelt sich bei aller Derbheit ungreifbar in einem aufgeschlagenen Auge, ist nur aughaft da. Unsere Glieder hängen dumm am Körper, während wir angewurzelt in das Auge starren.

[1]) Näheres in meinem Aufsatz über Renoir in Kunst und Künstler, 15. Jahrgang, 1916.

Dies Bild erweitert sonderlich unsere Begriffe von dem Umfang Renoirs, von seinen Beziehungen zu der Gegenwart. Wie die „Lise" das Frauenbildnis des Jahrhunderts, so und noch viel prägnanter ist dieses farbige Landzimmer das Zimmer der Epoche, so typisch für unsere finstere Zeit, wie ein Interieur Vermeers für das Holland seiner Tage. Und diese Tatsache fällt uns erst nebenher ein, gleich dem dekorativen Wert des Gemäldes.

Für Renoir bedeutete das Werk kaum mehr als ein Experiment auf dem neuen Wege, das ihn nicht befriedigte. Mit Leuten in Kleidern macht man sich die Aufgabe zu leicht. Er holte zu dem entscheidenden Wurf aus und begann die „Baigneuses". Sonst kann man kaum vom Beginnen Renoirscher Bilder reden. Einmal begonnen, wurden sie in ein paar Sitzungen hintereinander fertig gemalt; Porträts manchmal in wenigen Stunden. Für das Bildnis Wagners hatte er zwanzig Minuten. An den „Baigneuses" saß er drei Jahre. Vielleicht fing er schon 1883 damit an. Ausgestellt wurde das Bild 1886. Nachher kam es in die Sammlung Blanche. Er nannte es sein Hauptwerk. Es war der Versuch, die statuenhaften nackten Einzelgestalten zu einer bewegten, aber ganz geschlossenen Komposition zusammenzustellen. Die versteckte Arabeske des „Déjeuner des Canotiers", die er in dem Interieur von Wargemont vereinfacht hatte, sollte sich nunmehr des Beiwerks entkleiden und unverhüllt unter die Menge treten; das Spiel, das einst die Jugend des Handwerkers bekränzt, sollte erhöht, die kleine Melodie Couperins Kantate werden. In der Tragfähigkeit seiner Form hat er sich nicht getäuscht. Sie war eher zu mächtig für den kleinen Rahmen. Girardons Motiv in dem Brunnen von Versailles, das ihm die erste Idee gab, bleibt daneben geschmackliches Kunstgewerbe, und das Bild Fragonards im Louvre, an das man auch denken kann, wird niedliche Bagatelle. Die Pracht der Gebärden und der lilienhaften Emails ihrer Materie behielt wirklich etwas von der hieratischen Macht der vorher und gleichzeitig entstandenen Einzelgestalten. Ein schweres, groß gerundetes Barock hebt und senkt sich langsam. Das Spiel der Baigneusen wird erstarrtes Echo einer Aktäonlegende. Die Erstarrung überwiegt. Das bewegte Motiv ertrug nicht die emaillierte Materie. Der Einfalt Renoirs entging die Notwendigkeit, lockere Bewegung lose zu malen. Der rechtschaffene Realist vermochte sich nicht zu willkürlicher Konstruktion zu entschließen und der Arabeske alles übrige zu opfern. Badende Mädchen waren keine Hieroglyphen, spielten nicht im Olymp, sondern im Walde und sollten immer noch die Spontanität ihrer beweglichen Rasse behalten. Auch mußte Wasser, Bäume und Busch sich regen. Auch Atmosphäre sollte dabei sein, auch noch ein zweiter und dritter Plan mit anderen Badenden im Wasser, kurz, eine richtige Land-

schaft trotz alledem. Er war nicht mehr in Italien, hatte die Fresken der Alten nicht mehr vor Augen, nicht das Reisegeld, um noch einmal hinunterzufahren, ja, kaum die Reiselust. Hätte ihm längeres Verweilen in Neapel und Pompeji genützt? Was Marées dort fand, wuchs in keinem Renoir. Die einfache Tatsache, daß hieratische Gestalten nicht im Wasser plätschern, wäre ihm schwerlich zu Bewußtsein gekommen oder nur auf Kosten jenes Fundaments von Kindheit, Rasse, Handwerk. Auch einen Marées geleitete die Einfalt ins Land der Hesperiden, und er bedurfte der tausend Möglichkeiten spontaner Improvisation, um seine starken Gestalten mit fruchtbarer Atmosphäre zu umgeben. Auch trieben ihn die gleichen Gründe zum Monument, nur anders geschichtet und nur um so mächtiger, als alle oder fast alle Gegengründe, die einen Renoir zurückhielten, fehlten. Der hatte sein Paris, Widersacher und Genossen, Frage und Antwort, Heimat; ein Paris, das der Tat eines die Verantwortung für alle auf seine Schulter bürdenden Heroen nicht, noch nicht bedurfte.

Für eine Weile freilich fühlte sich Renoir mit seinen Baigneusen in Paris unheimlich einsam. Er zerstörte das Bild, begann es zum zweiten und dritten Male, lief suchend in der Stadt herum. Es gab alles in Paris, nur keine Lösung dieses einen Problems. Dagegen fiel ihm der Traktat des Cennino Cennini in die Hände. Er erfuhr, daß sich die alten Freskenmaler ohne Öl beholfen hatten, und nahm es für einen Wink des Himmels. Erst seit der Mache mit dem verführerischen Mittel gab es betrügerische Routine, Impressionismus, und die Einfalt hörte auf. Gehorsam entzog er seinen „Baigneuses" das Flüssige und vergrößerte die Starre des Emails. Die Schönheit der Anlage war nicht umzubringen. Die unbezwingliche Lebenslust versuchte immer wieder, die Abstraktion zu überlisten, und der Kampf ist schließlich, wenigstens in diesem Bilde, unentschieden geblieben. In andern verstieg er sich zu spleenigen Trockenheiten und machte auf seine Art und in drastischerer Form die Quälereien durch, die unser Marées zur Zeit der „Lebensalter" zu überwinden hatte. Er kam in vertrackten Augenblicken dahin, seine Sinnlichkeit für den Genossen des bösen Liquids zu halten, und manche Bilder bekamen einen altjüngferlichen Ton der Biedermeierzeit.

Paris blieb dieser „sauren Periode" nicht die Antwort schuldig. Man hatte mit Murren dem lächelnden Revolutionär der siebziger Jahre nachgegeben. Sein trockner Ernst wurde ohne Zubilligung mildernder Umstände abgelehnt, und die Rue Lafitte registrierte einen Gefallenen. Es war so gut, als hätte es nie den Maler der „Lise", der „Loge", des „Moulin de la Galette" und der vielen andern Meisterwerke gegeben. Weniger diese Haltung der Kundschaft als das Murren in der eigenen

Brust bestimmte den Sucher. Der dreifache Talisman siegte. Unnötig zu sagen, daß es zu keiner Rückkehr in die beliebte Art der siebziger Jahre kam. Wohl verzichtete Renoir zunächst auf das Fresko oder auf die Aussicht auf Fresken, und dies bedeutete genug. Niemand, auch er selbst nicht, ahnte, was er damit aufgab. Er vollzog den Verzicht zu derselben Zeit, als Marées in Rom starb, ein Doppelschlag für die Welt, der kaum tragischer gedacht werden kann. Vielleicht hätte Renoir den unbekannten Deutschen zu ergänzen, seinen Weg in lichteren, wirtlicheren Sphären fortzusetzen vermocht. Viele kamen nach Marées und Renoir, und riefen eindringlicher als sie nach Mauern für ihren Zug ins Große. Keiner besaß Renoirs tief im Instinkt versteckte Berufung für das Gemeinschaftswerk. Er glaubte, den Verzicht nur vorläufig vornehmen zu müssen, gedachte, später auf einem die Berufung noch stärkeren, seine geistigeren Möglichkeiten noch erweiternden Umweg darauf zurückzukommen, und ahnte nicht, daß alsdann ganz andere endgültige Widerstände die Verwirklichung des alten Traums verbieten würden.

Aber wenn er jetzt das Fresko aufgab, verzichtete er nicht auf die Gedrungenheit der Form, die ihm der vergebliche Weg beschert hatte. Ebenso behutsam wie er in das Problematische hineingelangt war, machte er sich frei. Wieder verschleiert sich seine Farbe. Die bleiernen Töne, zu denen ihn vorher die Notwendigkeit oder der Wunsch, einfache Flächen für seine starken Umrisse zu erhalten, verführt hatte, verdunsten gewissermaßen und verringern allmählich die Last, die den Reichtum der Palette hemmte. Mit dem Bild der drei Töchter des Catulle Mendès am Klavier, von 1888, greift Renoir auf das Interieur von Wargemont zurück und sucht von hier aus eine weniger unbedingt auf Synthese gestellte Richtung. Eine Wandlung von bewundernswerter Weisheit. Wohl verschweigt das neue Interieur nicht die schwere Erschütterung. Der frohe Wagemut, der aus einer Puppenstube die Welt machte, ist differenzierter Eindringlichkeit gewichen, die auf den ersten Blick nicht annähernd so überzeugend wirkt. Nicht die Arabeske um jene von Farbenlust strotzende, puppenhafte Gruppe entscheidet, nicht lyrische Einfalt, sondern die Sachlichkeit eines großen Bildnismalers. Renoir wird fast zum Psychologen, entdeckt im Gesicht der Kleinen die künftige Physiognomie der Großen, analysiert das Motiv, das ihn vorher zur Tat trieb. Aber diese merkbare Verbürgerlichung der Anschauung überschreitet nicht die schmale Grenze, hinter der die Sachlichkeit die Dichtung trübt. Die Form, weniger kühn im Umriß, von bescheidener Vision, ist tiefer verankert und von dichterem Gefüge. Differenzen, wie in dem früheren Interieur der Zwiespalt zwischen dem Kind auf dem Sofa und der Haupt-

gruppe, sind hier undenkbar. Und wenn der erste Blick hier nicht gleich ungestüm überzeugt, dafür entdeckt jeder weitere Blick neue Quellen der Schönheit.

Die andern Klavierbilder fügen wenig hinzu. Das im Luxembourg verrät fast nur das Fatale der trocknen Malart Renoirs. Die Fassung bei Durand-Ruel steht eigentlich schon jenseits der „sauren Periode" und weist auf die Hilfe, die Delacroix dem Suchenden brachte. Es gibt aber vorher noch mindestens ein Bild, das ein Verweilen bei jenem merkwürdigen Übergangsstadium lohnt. Wieder ein Bildnis, das der Madame de Bonnières, von 89. Mit ihm hat Renoir das Äußerste an Differenzierung geleistet und seine Möglichkeit nach einer ganz unvorgesehenen Richtung hin ausgedehnt. Differenzierung des Farbigen innerhalb eines mit Wollust banalen Dekors; psychologische Differenzierung eines Objekts, das keiner bildlichen Darstellung leicht zugänglich, der Art Renoirs aber schlechterdings entgegengesetzt war. Es handelte sich um eine mondäne Damenhaftigkeit von sprödester Observanz. Er sprach noch nach Jahren von seiner Qual bei der Arbeit — „eine Frau, bleich wie Wachs, deren Haut nicht das Licht nahm, die vor jeder Sitzung die Hände in kaltes Wasser steckte, um sie recht bleich zu machen, weil bleich damals Mode war —"[1]), vergaß nur, zu erklären, warum er trotzdem bei der Arbeit blieb und ein Meisterwerk daraus machte. Man muß wohl annehmen, daß ihm in jenem Moment dieses Modell willkommen war. Denn Madame war für diese Darstellung und keine andere geschaffen. Hat das Auge den ersten nicht geringen Widerstand überwunden, so schlürft es die Säure des Typs und der Malerei wie seltenste Würze und überträgt sofort den Reiz auf die entlegensten Tasten des seelischen Apparats. Auch Madame de Bonnières gehört zu Renoir. Eine Warnung, seine Einfalt zu einfältig zu nehmen.

Renoir hat dieser Säure bedurft, um zur Süße seiner Reife zu kommen. Hinter dem Schleier aus bleiernen Tönen bereitet er seine beste Farbe, sein letztes Rund. Wir sitzen wie in einem Märchenspiel und starren auf das geheimnisvolle Gewebe, das sich leise regt. Schon über manches Bild, das uns entzückte, öffnete sich der Vorhang, und wir bangen, ob es gelingen kann, dem Schluß ein Nachlassen der Wirkung zu ersparen. Wer Renoir in den neunziger Jahren über seine Unwissenheit und Hilflosigkeit stöhnen hörte, diese Farben, die nicht gaben, was er wollte, die störrischen Glieder, die Gebrechen des Alters, konnte das Bangen um die Fortsetzung für betrübliche Gewißheit nehmen. Wer zu seinen Bildern kam, begriff nicht die knurrende Unzufriedenheit des Meisters. Das blühte und wuchs

[1]) Vollard, S. 143.

stetig, wurde immer üppiger. Damals sagte einer, ein Bild von Renoir an der Wand sei so viel wie ein Besitz auf dem Lande. Doch hatte keiner von den nächsten Zuschauern einen rechten Begriff von dem neuen Akt, bevor man mittendrin war. Das kam so, weil diesmal keine besondere motivische Begebenheit das Zeichen zum Aufpassen gab. Der Vorhang hob sich nicht einmal. Er begann zu leuchten, schillerte in hundert Farben, war gar kein Vorhang mehr, sondern Dunst, von innen, von wer weiß wo, beleuchtet, mit glühenden, lichten, purpurnen, violetten Stellen. Und plötzlich waren diese rätselhaften Stellen lachende Augen von Mädchen, Brüste, Schenkel von Mädchen, die sich im Wasser balgen, immer wieder Baigneusen! Aber diese Baigneusen, die in gewohnten Posen, zuweilen sogar mit dem vollständigen Szenarium der Bilder aus den achtziger Jahren wiederkommen, kehren verwandelt zurück, und das, was sie mit den früheren gemein haben, beglückt uns doppelt; Gesichter vertrauter Menschen, mit denen sich Engel bekleiden. Mit ihren irdischen Vorgängerinnen tummelten wir uns im Freien, tauschten unsern Rausch, und unsere Jugend umfing jauchzend ihr lockendes Fleisch. Auch diese sind nichts weniger als gestorben, robuste Engel mit breiten Hüften, vollen Brüsten, aber ein Hauch olympischer Existenz entführt sie. Sie sind von aller irdischen Schwere frei, nur Lust, nur Lächeln, und was wir von ihnen verlangen, geben sie uns, strömenden Rhythmus. Rhythmus ist alles Frühere geworden. Auch das Standbild war letzter Erdenrest. Die neuen Baigneusen stehen nicht wie jene Monumente aus Perlmutt vor uns, erstarrte Gebilde hieratischen Zwangs, sondern regen sich in ihrer ureignen Luft, einer Atmosphäre aus rieselnden Säften unendlich süßer Früchte, aus zarten Materien von dem Hauch durchleuchteter Rosenblätter. Juwelen sind flüssig geworden. Ein märchenhafter Olymp hat sich aufgetan.

Der Renoir der letzten Zeit ist der größte. Die Gestalten, die zum Fresco wollten, blieben im Plastischen stecken. Der Renoir, der etwa um 1900 frei zu werden beginnt, umfaßt einen Begriff der Malerei, der das Fresko, wenigstens die Applikation jenes im Fresko wirksamen Gemeinschaftswerks, erübrigt. Man hat mit so einem Bild nicht nur ein Haus auf dem Lande, sondern Arkadien. Noch entschiedener erübrigt sich das Verlangen nach jeder Aktualität. Der Impressionismus steht diesem Maler noch ferner als dem Renoir, der sich bewußt gegen ihn erklärte. Alles Frühere ist in Essenzen da. Nichts von der Spontanität wurde geopfert, nichts von dem Rund, das in einer nie erreichten Fülle wiederkehrt und den früher verhärteten Umriß in farbige Wölbung löst. Der Reiz der Farben aber hat sich ums Unendliche vervielfacht. Nun hindert kein Schleier mehr die Pracht.

Landschaften leuchten wie frisch geöffnete Früchte. Und auch sie trotz aller Farbigkeit und gerade wegen ihrer paradiesischen Farbigkeit sind reine Gedichte. Die unbändige und geräuschlose Fülle hängt an keiner Palette. Das klingt angesichts der sehr ausgesprochenen Farbenwahl wenig glaubhaft, sobald man nur wenige dieser Bilder sieht. Überzeugt man sich von der steten Wiederholung derselben Skala, versteht es sich von selbst. In den großen Umrissen hat die Palette die Einförmigkeit eines Porzellan-Dekors. Die Kunst Renoirs beginnt erst hinterher. Wohl erschöpfte der Kolorist mit Kühnheit und einer Umsicht, die sogar die Veränderung gewisser Pigmente durch die Zeit voraussah und in Rechnung stellte, alle objektiven Möglichkeiten der Palette. Diesen raffinierten Apparat aber handhabt der Künstler wie ein primitives Werkzeug. Nichts ist weniger virtuos. Die Farbe hat auch den Rest von Beschreibung verloren und singt nur noch; ein Fließen, ein Hauch. Alles Pastose verschwindet. Der Auftrag nähert sich dem Aquarell, man könnte auch sagen, dem Porzellan-Maler. Renoirs späte Landschaften sind illuminierte Corots. Sie geben uns wie die glücklichsten Bilder Corots die Zuversicht, an diesem so leicht entstehenden Gewebe der Empfindung mithelfen zu können. Neben den schematischen Strichlagen der Impressionisten wirken Renoirs Flächen wie Willkür. Hier ein Fleck, dort ein Fließen, in gequirltem Duft ein paar Punkte, anscheinend ohne Vorbedacht hingetupft. Ein instinktives Zurechttasten, kindliches Pfuschen. Und man liest die Empfindung, alles, was er wollte, von der vibrierenden Willkür ab und erkennt ihre ungeheure Überlegenheit. Bei Monet und Pissarro glaubt man oft, die Natur werde vom Malmittel künstlich zum Vibrieren gebracht. Renoir ist ein listigerer Pfuscher. Vielleicht treibt er es nur so, um uns Mut zu machen, ihm auf seine lichten Höhen zu folgen. Der Pfuscher macht sich eine strahlende Natur zurecht, pfuscht seinen Raum und seine Fläche, pfuscht seine Gegenwart und sein Dix-Huitième und seine Antike, pfuscht eine unerhörte Geschicklichkeit, die seine Gicht überlistet, pfuscht sich zum Corot einer von Delacroix erleuchteten Welt.

Renoirs letzte Zeit vollendet das Programm seiner Jugend, seines Handwerks, seines Franzosentums. Die Liebe zur Heimat führt zu einer strahlenden Apotheose der Rasse. Will man in diesem von allen Säften Frankreichs durchfluteten Kosmos einen Mittelpunkt suchen, nach dem sich Renoir richtete, so findet man immer wieder Delacroix. Corot, Ingres, Boucher, Goujon liegen in der Peripherie, und die Radien bilden verschieden große Ausschnitte. Delacroix-Corot ist das größte Segment, das einzige, über dessen Mitte man zweifelhaft sein könnte, weil Renoir Corots nächster Verwandter war. Aber auch diese Beziehung läuft über das gleiche

magische Zentrum, das sie veredelt und vergeistigt. Dem reifen Renoir gelingt die Eroberung, die dreißig Jahre vorher sein jugendlicher Enthusiasmus mit dem Meister der Femmes d'Alger begann. Nun ist das Resultat keine Vereinfachung mehr. Was daran einfach scheint, ist Rahmen, nicht Inhalt. Schlicht, wie es heute der nur noch geduldeten Muse ziemt, wird das Motiv; bürgerlich das Format. Er hat zuletzt kleine und kleinste Formate am liebsten gemalt und sagte einmal, wenn es nach ihm ginge, würde er sich nur mit Schnitzeln voll Farbe begnügen. Zwanzig von solchen Schnitzeln gingen auf eine mittlere Leinwand. Er malte eins neben das andere, eine Blume, einen Kopf, einen Apfel, ein Stückchen Garten von Cagnes. Nachher schnitt man sie auseinander. Das stimmt zu dem Porzellan-Maler. Stimmt es zu den geträumten Fresken? Mir scheint, der Pfuscher hat uns mit diesen Schnitzeln voll harmloser Mädchen und Früchten genau so überlistet wie Corot mit seinen schlichten Wäldern, aus denen uns unversehens Nymphen entgegentanzen, und seine Bescheidenheit, ähnlich dem Modell, das er immer um sich haben mußte und selten ansah, ist eine Maske, um sich ungestört als Delacroix zu gebärden. Schließlich war auch Delacroix' sogenannte Romantik nichts anderes als eine Verkleidung, um sich ungestört als Mensch zu gebärden. An Delacroix' Stelle hätte es Renoir vielleicht ähnlich gemacht. Wir können ihn uns so denken. Er haftet nicht enger an seinen Stilleben als Delacroix an Dante und Virgil. Wie die Sagenwelt die Gegenwärtigkeit des Dante-Malers unberührt läßt, so hindern die Gabriele, Renée und die andern Bonnen, die ihm als Modelle dienten, Renoir nicht, Bilder zu Couperin und Anacreon zu malen.

Seine Vollendung des Delacroix'schen Erbes unterscheidet sich nur quantitativ von der Fortsetzung der Rubens und Raffael durch Delacroix, bleibt in derselben Art. Sein Begriff des Farbigen gehörte zu den Perspektiven der Koloristik Delacroix', wurde aber von Delacroix weder realisiert, noch auch erstrebt. Renoirs Süßigkeit hätte die Legenden Delacroix' unerträglich gemacht. Zu ihr gehört die Einfachheit der Motive, keine Ophelia, sondern die Baigneuse mit breiten Hüften. Hier setzt etwas Neues ein, dessen Delacroix, den kein Impressionismus bedrohte, nicht bedurfte, und das wir unbedingt brauchten. Aber Renoir hat nicht nur Baigneusen gemalt. Er ging auch den Mädchen nach, die wir in Paris an jedem Mittag auf der Straße erblicken. Eine Rose im Haar macht sie zur Hure. Renoir hat diese Rose, der wir nachschauen, mit der Phantasie Delacroix' gesehen. Er malte die Rose im Haar der Pariser Mädchen so, daß der Prunk jenes Gemachs von Algier von selbst entsteht. Jedes Schnitzel von Farbe des reifen Renoirs ruft leuchtende Legenden vom Geiste Delacroix' hervor. Und diese Rose im Haar blieb

auch der Neuheit, die über Delacroix hinausging, ein schmückendes Zeichen. Dem Bilde mit den „Baigneuses", mit dem sich Renoir drei Jahre quälte, fehlt sie. Delacroix kennt keine Qual. Nachher fliegt sie ihm wieder zu, und ihr Duft schützt die neuen Baigneusen und erlaubt dem Meister, sein Rund als Maler zu vollenden. Die lebensgroßen liegenden Akte der Reifezeit lösen ein Problem, das ohne Marées unbezwingbar schien: das Monument ohne Starrheit[1]). Der Odaliske der Ingres und Corot wird nicht nur Licht und Farbe, sondern Fülle hinzugefügt. Wir sehnen uns nicht nach Fresken. Das Bild ist selbst der üppige Raum geworden, nach dem das ungebärdige Barock der achtziger Jahre verlangte. Wohl aber könnte man sich diesen Renoir als Nachfolger jenes Delacroix denken, der Paris mit Dekorationen beschenkte. Für das Speisezimmer eines Sammlers seiner Werke[2]) malte er 1909 die beiden hohen Panneaux mit je einer orientalischen Tänzerin. Die Gestalten, im Format etwas kleiner als die früheren Tanzpanneaux bei Durand-Ruel, wirken ungleich größer. Die Tanzpaare der achtziger Jahre waren aus einer Menge, die man früher in Moulin de la Galette zusammen gesehen hatte, ausgeschnitten und ließen die Menge vermissen. Sehnsucht nach Formen für Wandmalerei hatte zu den Ausschnitten geführt, aber sie wirkten wie ein allenfalls beschwingter Naturalismus. Diese neuen Tänzerinnen sind summierte Menge, gesammelter Ausdruck vieler, sich wiegender Körper, nicht nur beschwingtes, sondern uns beschwingendes Symbol. Wölkchenleichte Gewebe umhüllen runde Formen. An Schleiern hängen Rosengewinde. Reflexe von Perlen sind in Gaze gewirkt. Die Körper regen sich langsam und ein wenig träge; übervolle Zweige von Früchten, die der Wind wenig bewegt.

Der Fortschritt erhöht alle Begriffe des Gestalters. Renoir hat sich aus bürgerlicher Enge zum Epos aufgeschwungen. Er entzückte uns auch früher; jede Jahreszeit Renoirs hat ihre Früchte; aber er beschenkte epidermale Organe. Das Auge aß die Früchte, ohne sich bücken oder in die Höhe heben zu müssen. Die Zweige wuchsen ihm zu. Von dem letzten Gipfel aus erscheint die ganze Vergangenheit wie ein buntes Durcheinander bis zu dem Augenblicke, da die Ausschnitte beginnen. Und dann ist, immer von dem letzten Blickpunkt aus genommen, alles Ausschnitt, Gegensatz zum Früheren; selbst das Interieur von Wargemont bringt nicht die ganze Ernte ein. Aus dem lachenden Renoir wird ein Kämpfer. Fläche steht gegen

[1]) Die Serie beginnt mit der kleinen „Femme couchée" in der Landschaft von 1902, deren schönstes Exemplar die Sammlung Gagnat in Paris besitzt, und endet mit dem Akt auf dem Kissen von 1907 oder 1908, der auch in mehreren Fassungen existiert, die schönste im Besitz der Madame Diéterle.

[2]) Maurice Gagnat, Paris, der über hundert Bilder der letzten Jahre besitzt.

Tiefe, Farbe gegen Linie, Vergangenes gegen Zukunft. Wie ungeheuer muß das Glück Renoirs gewesen sein, als er den Ausgleich hatte! Nun dehnt er sein Bild in alle Dimensionen, und in uns, die ihm folgen, dehnt sich das Empfinden mit, und wir greifen mit anderem Bedacht zu den neuen Früchten; Wissende, die das Paradies bedroht sahen. Zumal die Tänzerin mit den Rosengirlanden erfüllt uns. Die leichte Drehung des Körpers läßt immer neue Pläne aus einer und derselben Wölbung entstehen. Die Masse des um ein Geringes vorgestellten Beines unter dem zarten Fleisch erschüttert uns wie das geheime Leben einer Säule. Gehauchte Farbe gliedert sich zu gewaltiger Räumlichkeit. Ein Relief des Malers. Der Magier des Geschmeides war Delacroix, und die Schatzkammer ist immer wieder jenes von Renoir heißgeliebte algerische Frauengemach. Wir wissen nicht, ob das Geschmeide jetzt üppiger leuchtet. Eine Gewißheit überwiegt bei jedem Vergleich: diese ganz einfache Größe hatte Delacroix nicht. Wohl Größe des Sturmes, des Dramas, nicht die stille Erhabenheit Goujons. Er hat in seinem illustren Frauengemach auch leise sich regende Frauen gemalt. Es ist eins seiner himmlischsten Bilder. Aber seine Stille gleicht der Ruhe vor dem Sturm. Der Verzicht auf den gewohnten Affekt steigert die Pracht des Harems ins Ungeheure. Ruhenden Schlangen gleich lagern die Frauen, und ihre Intimität ist voll morgenländischer Mystik. Renoirs Frau behält selbst nach dieser Erhöhung den ganz einfachen, schlechterdings weiblichen Zug, der zu einem ganz allgemeinen, schlichten Symbol führt. Es wäre banal, darauf hinzuweisen, daß er keine Medea sah, und es ist fast ebenso banal, den Medeenkult Delacroix' zu erweisen. Dies gehört zu den privaten Dingen. Renoirs Symbol der Frau dagegen erheischt öffentliches Interesse. Es ist Monument.

Im allgemeinen pflegt man umzudrehen und sagt: Monument, folglich Symbol, folglich öffentlich. Und an dieser Umkehrung scheitern alle modernen Versuche des Monumentalen, scheiterte auch Renoirs Versuch in den achtziger Jahren, obwohl er schon damals inwendig voller Symbol war. Die Übersetzung ins Monument kam damals etwas zu früh, bevor die Figur ganz reif war, blieb deshalb problematisch. Das hieratische Standbild unterdrückte den Atem der Baigneuse. Renoirs reife Form ist nicht hieratisch. Unsere Monumente haben diesen Begriff nicht, dürfen ihn erst bekommen, und Renoirs Enkel werden ihn ablesen können. Renoirs vollendetes Monument ist die Königin aus dem Volk, die auf dem Thron das Mädchen aus dem Volke bleibt. An sonnigen Tagen wird sie durch die festliche Menge getragen zum Marsfeld, wo sie den Rosenreigen tanzt.

Nun hatte Frankreich den Meister, der fähig war, der Gegenwart würdigen Schmuck zu ersinnen, einen Schmuck, der Stil und Legende, Epoche und Volk

besaß. In jenem kleinen bürgerlichen Speisezimmer steckt das unfehlbare Versprechen einer Freske größten Stils. Sie mußte alles, was Frankreich seit Ingres und Chassériau geschaffen hatte, weit überspringen und auf leuchtende Wände die sichere Lehre für eine Malerschule der Zukunft niederschreiben.

Es ist bei dem kleinen Speisezimmer und ein paar ähnlichen Gelegenheitsarbeiten geblieben[1]). Vermutlich hätten selbst jetzt noch dem Meister die Wände gefehlt, denn wenn man jetzt auch die Signatur des weltberühmten Malers mit hohen Summen bezahlte, die Königin aus dem Volk, die er auf den Thron gesetzt hatte, blieb — Ironie ohnegleichen — unpopulär. In Paris galt die Reife für die „süße" Periode, und viele Kenner ziehen noch heute die siebziger Jahre vor[2]). Vielleicht hätte das von keiner Kennerschaft verdorbene Volk die Süße anders gewürdigt. Es bekam sie nicht zu kosten.

Aber auch mit den Wänden wäre es zu keiner Öffentlichkeit Renoirs gekommen. Man hätte ihm auch noch Hände dazu geben müssen. Als sein Geist die Höhe erklommen hatte, ließ ihn der Körper im Stich. Eine bösartige Gicht krümmte die Glieder. Er blieb im Süden, aber auch die Sonne von Nizza hielt die Verkrüppelung nicht auf. Er wurde ein ärztliches Phänomen. Der Körper schrumpfte, die Knochen trockneten aus, die Finger wurden verknotete Spiralen, die Haut vergilbte zu dünnem Papier. So malte er. Man setzte den Rest von Körper auf eine stuhlartige Winde, die zur Höhe der Staffelei hinaufgeschraubt wurde, steckte in den Knäuel von Spiralen einen Pinsel. Der Pinsel tupfte auf die Leinwand. So sind die Werke der Reife entstanden.

Diese buchstäbliche Interpretation des Wortes von dem Raffael ohne Hände erleichtert das Erfassen der Bedeutung Renoirs. Sie erhärtet den Wert seines drei-

[1]) Das Stück einer Dekoration, darstellend „Le Rhône et la Saône", ist in dem Buch von André abgebildet. Die Anordnung erinnert an Rubens.

[2]) Die Ausstellung von 29 Bildern der Jahre 1915 bis 1919 im Herbst-Salon von 1920 hatte nur einen sehr umstrittenen Erfolg. Ohne die Nachrufpietät, die man dem gestorbenen Meister schuldig zu sein glaubte, wäre die verhüllte Ablehnung noch entschiedener gewesen. Vgl. die bitteren Worte von George Besson („Renoir à Cagnes") in den „Cahiers d'aujord'hui", Novemberheft 1920. Dagegen entfesselten die 150 zum großen Teil älteren Zeichnungen, Pastelle und Aquarelle, die im Frühling 1921 bei Durand-Ruel zu sehen waren, ungeteilten Enthusiasmus. Heute hat Renoir den ganz unbestrittenen ersten Platz in Frankreich und beginnt selbst die Sammler zu begeistern, für die das ihres Interesses würdige Objekt mit dem Dix-Huitième aufhört. Auch die gefährliche Masse von kostbaren Werken, die aus dem Nachlaß zum Vorschein kamen, viele Hunderte, von denen ein Teil im Mai 1922 bei Barbazange in Paris ausgestellt war, vermochte nicht den Markt zu erschüttern. Die Schnitzel werden mit dem Hundertfachen der Preise, die der Maler einst für Bilder wie die „Loge" erhielt, bezahlt. Auf der „Exposition des Cent Chefs d'oeuvre" bei Paul Rosenberg im Frühling 1922 teilte sich das Interesse zwischen den Kleinodien Renoirs und den Visionen Cézannes. Das Herz des Publikums aber geht ohne Zögern zu Renoir.

fachen Talismans, ergänzt zumal seinen Begriff des Handwerks. Wenn Delacroix im Gegensatz zu Courbets eitlem Stolz auf die Feinheit der Hand, vor der verfluchten Pinselgeschicklichkeit warnte, haben wir Abzüge zu machen, denn derselbe Delacroix verlangte vom Maler die Virtuosität Paganinis und bedurfte ihrer für seinen dramatischen Komplex. Wenn ein Renoir Klarheit über die Welt seiner Vorstellung erringt, genügt das Handwerk des Porzellanmalers, um unsterbliche Werke zu schaffen. Denn dann gelingt ihm, durch sein Organ sein Volk und seine Kindheit sprechen zu lassen, und die Hand ist nichts wie ein Halter, vom Genius der Rasse geführt.

Der Vergleich mit dem tauben Beethoven trifft nicht ganz zu, denn vielleicht hat Beethoven dem von der Außenwelt abgeschlossenen Rhythmus doch Klänge geopfert. Auch nicht der Vergleich mit dem greisen Tizian, denn den kostete die zitternde Hand, wäre es auch nur das Eingeständnis, daß sie ihn zur Vereinfachung zwang. Renoir bleibt unabhängig wie ein Kind, das durch den Mangel an Funktionen, die ihm fremd sind, nicht beeinträchtigt wird. Er hätte mit gesunden Händen nichts anderes anzufangen gewußt, höchstens eine Vergrößerung des Formats. Die Unabhängigkeit ist letztes Glied organischer Entwicklung. Man wird versucht, in ihr nur die Frucht natürlichen Wachstums, kein Resultat gewollter Handlung zu sehen. Die Überwindung aller Spuren der Anstrengung ist die größte Trophäe seines Intellekts. Renoir war nie jünger, nie strahlender als am Ende. Poussin sagte: La fin est la délectation.

Das Bedauern, daß es nicht zu öffentlichen Dekorationen kam, so berechtigt es angesichts der Armut unserer Öffentlichkeit erscheinen mag, ist nicht unbesieglich, und es fehlt ihm der Stachel, der uns bei Marées stets an unwiederbringliche Verluste erinnert. Bei Renoir beschränkt sich das Entbehrte auf materielle Dinge, denn der Unterschied zwischen dem, was wir haben und haben möchten, ist nur eine Formatfrage. Selbst für diese Vergrößerung hätte Renoir nicht der Hände bedurft. Das wurde durch eine Analogie erwiesen, als der Greis die Welt mit Skulpturen überraschte. Im Besitz der wesentlichen Bedingungen des Fresken-Malers, korrigierte er nachträglich die Wendung, die ihm in den achtziger Jahren die Sehnsucht nach der Wand eingegeben hatte, und realisierte die latente Form der Anadyomene jener Zeit. Sie entstand in Plastik ohne Zutun seiner Hand. Eigenhändig ist nur das winzige Relief nach dem Profil Cocos, seines jüngsten Sohnes, um 1907; eine spielerische Laune, für die seine Finger noch eben ausreichten[1]).

[1]) Zu André erwähnte Renoir (laut dem zitierten Buche Andrés, S. 31) auch eine Büste des Knaben, von der ich nie etwas gehört habe. Das Relief war ein Medaillon in Gips (Abbildung in meinem

Im Frühjahr 1914 erlebte die Baigneuse ihre Auferstehung als Rundplastik eines nackten Mädchens in etwa halber Lebensgröße, und diese ist nachher lebensgroß wiederholt worden. Dazu kam während des Kriegs das schöne Relief. Über die Entstehung der Venus, sein Hauptwerk, wissen wir Bescheid. Renoir gab Zeichnungen nach verschiedenen Ansichten der zukünftigen Gestalt[1]), und ein gelehriger Schüler knetete unter seiner Aufsicht den Ton. Mit einem Wort, mit Blicken dirigierte der Meister von seinem Stühlchen aus die Modellierung, ließ hinzufügen, wegnehmen und erreichte ohne großen Umweg den getreuen Niederschlag seiner Vorstellung, eine Quell-Nymphe Goujonschen Geistes. Es ist im Grunde alles ganz einfach und logisch. Ein Handwerker, ein Einfältiger, ein Weiser, gewohnt, eine Epoche nicht nach den Leistungen genialer Individuen, sondern nach Gemeinschaftswerk zu bemessen[2]), mußte so handeln, und es mußte ihm glücken. Nur daß dieser Mensch noch gestern unter uns war, daß man ihn mit Augen gesehen, mit Händen berührt hat, ist das Wunder. Daß dieser Outsider, von einem glücklichen Stern zu uns gekommen, aus der Ausnahme seiner Existenz eine Regel machte, versteht sich. Aber daß dieser in seiner Struktur rückwärts gerichtete Instinkt immer nur vor sich blickte und kein verschrumpftes, idealistisches, nationalistisches Monstrum aus der Mottenkiste, sondern ein lebenstrotzendes Symbol für uns Arme und Bedrängte, uns Wirtschafts-Menschen, uns von Gott verlassene Bruchstücke hinstellte, das Mädchen mit den runden Brüsten, aus denen Gesundheit fließt, ist Wunder ohnegleichen. In Worten war er trocken und hatte die Skepsis aller großen Leute des neunzehnten Jahrhunderts. Er hielt nicht viel von unserer Zeit und unseren Errungenschaften. Deshalb beschenkte er sie fürstlich. Sein Werk zählt nach vielen Tausenden[3]). Während des Kriegs hat er ein paar hundert Bilder gemalt. Bei jeder neuen Schreckensnachricht entstanden Früchte, Mädchen, Kinder. Der Urquell der Rasse, von dem die Nymphen des Goujon lebten, netzte sein Alter. Er malte antike Idyllen, Oden an Anakreon.

Buch über Renoir), das auch in einer primitiven Nachbildung als Schmuck eines der Kamine von Cagnes verwendet wurde. Vergl. auch André, Abbildung 4,

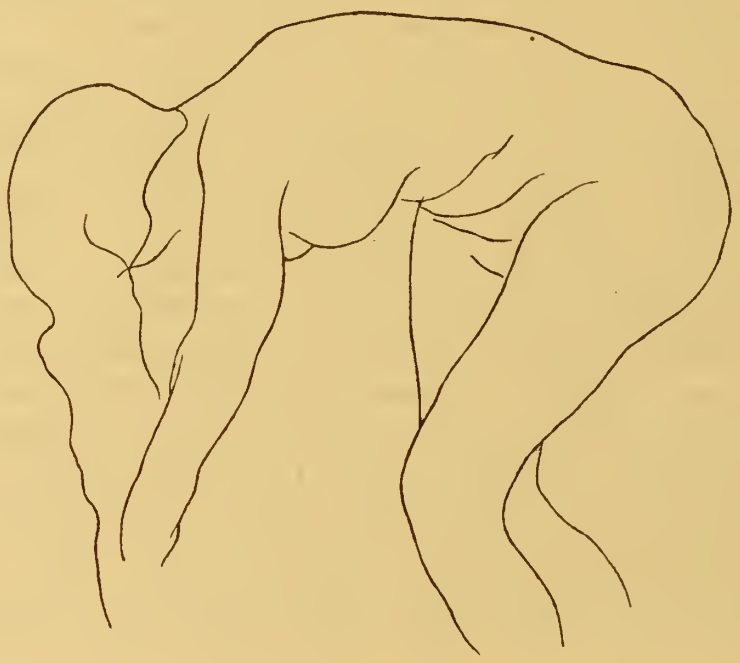
[1]) Er soll eine Skizze des Kopfes modelliert haben. Vergl. meinen Aufsatz in „Kunst und Künstler" 15. Jahrg. 1916, S. 85.

[2]) Den „Chefs d'oeuvre coopératifs". Vgl. die Vorrede Renoirs (in Form eines Briefes) der neuen französischen Ausgabe des Cennino Cennini. (Verlag des Occident, Paris 1910.) Zuerst in der Zeitschrift l'Occident, Juni 1910 erschienen.

[3]) Renoir schätzte es selbst auf etwa 4000 Bilder, rechnete aber nicht die unzähligen kleinen Ölstudien, unter denen es viele Perlen gibt. Eine genauere Schätzung dürfte auf 6—7000 Bilder kommen. Es ist bei weitem das größte Opus, das je ein Künstler geschaffen hat.

Je mehr Blut die rasende Menschheit vergoß, desto üppiger leuchtete die Saat auf der Leinwand.

Er wurde immer stiller, soll zuletzt nur noch gemalt haben. Als er starb, es war am siebzehnten September 1919, muß es dem Knochenrest auf dem Stühlchen gegangen sein wie Körpern, die vor Jahrhunderten starben und sich durch eine zufällige Zusammensetzung der Atmosphäre erhielten. Sobald die Luft zutritt, sinken sie im Augenblick zu Staub zusammen, und dabei soll ein silbernes Klingen zu hören sein.



BONNARD

Wie die Baigneuse in seinem Werk, so steht Renoir in der Kunst unserer Zeit, der schimmernde Block, in dem sich noch einmal Handwerk, Einfalt, Rasse, die Urelemente der Gestaltung, in voller Ersprießlichkeit zusammen finden. Block gegen die Skepsis, gegen das Durcheinander des Eklektizismus, gegen den seelenlosen Intellekt, gegen die Seele ohne Gefüge; Block gegen das Chaos. Der Herold, den das Schicksal uns eigens zur Rettung sandte und der, wenn es überhaupt Rettung gab, helfen mußte, weil er nicht als Held und Heiland, sondern als Kind zu uns kam, mit einem Künstlertum bewehrt, dessen Durchsichtigkeit kein Rätsel übrigließ und zu keiner Opposition herausforderte. Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist reich an großen Menschen, und alle haben mehr oder weniger gangbare Wege erwiesen, auf denen man zur Gestaltung gelangt. Von allen hat Renoir, wenigstens seinen Landsleuten, die breiteste Straße zum Glück des Schöpfers gezeigt. Die Beschränkung auf die Landsleute ist im Grunde auch nur eine Vereinfachung der Demonstration. Wohl hat kein anderes Volk den Reichtum des Exempels wie die ununterbrochene Reihe von Fouquet bis Renoir. Aber auch dieser, nicht leicht übertragbare Umstand sorgt für das Leserliche des Beispiels und unterstreicht nur die Einheit, die zu beweisen war. Man braucht kein Wort Französisch zu verstehen, um Renoir zu begreifen, und kann überall, wo er seine Rasse meint, die unentbehrliche Ökonomie eines nicht französischen Gestalters einsetzen, der sich mit gleicher Sachlichkeit auf natürliche Mitgift, vor allem auf die aller Menschheit geschenkte Kindheit beruft.

Diese allmenschliche Seite des Beispiels bleibt unverlierbar und verbietet, seine Wirksamkeit nach gegenwärtigen Umständen abzuschätzen. Unsere nächste Sorge kann nicht der Untersuchung gelten, was in besseren Zeiten eine Schule Renoirs geworden wäre, sondern der Vertiefung unserer Freude an seinem Werk, aus der allein eine Folge entstehen kann. Und dazu gehört auch die Feststellung, daß Renoirs Einfluß zwar bisher quantitativ begrenzt scheint, unverhältnismäßig be-

grenzter als der seines Genossen Cézanne, dafür aber in den wenigen, denen er zuteil wurde, um so tiefer geht. Zu seinem Kreis gehören die beiden bedeutendsten Franzosen der nächsten Generation, ein Maler und ein Bildhauer, Pierre Bonnard und Aristide Maillol.

Bonnard ist nicht ausschließlich Jünger Renoirs, ist es der kunsthistorischen Ingredienz nach so wenig, daß er in der ersten Fassung dieses Werkes, die freilich erschien, bevor er sich erschöpfend geäußert hatte, in die Nähe Cézannes gerückt wurde, auf Grund von Beziehungen, die sich inzwischen als zufällig und äußerlich herausgestellt haben. Was ihn mit Renoir zusammenbringt, ja, ihn als nächsten Verwandten erscheinen läßt, ist eine rein menschliche Angelegenheit, die Art zu leben, zu denken. Eine ähnliche lyrische Anlage und Anschauung. Sie bekennt sich ungefragt zu dem dreifachen Talisman Renoirs, seiner Kindheit, seiner Heimat, seinem Handwerk, und richtet nach ihm alle Gänge. Höchst komplizierte Gänge kreuz und quer, verworrener als die Renoirs, die schon verworren genug waren. Der gleiche, von keiner Kunst bestochene, Instinkt überwacht sie. Andere Formen und Formate, ganz andere Tempis. Keine Anadyomene. Bonnards Typ ist nicht geeignet, als Göttin der Fruchtbarkeit durch die Straßen getragen zu werden, steht lieber nebenbei an einer Ecke und sieht mit Spott im Lächeln der Prozession zu. Manchmal macht den Zuschauer ein gravitätischer Dackel. Die Einfalt hat sich mit Blague durchsetzt, Handwerk und Rasse sind versteckte und höchst raffinierte Utensilien geworden. Ein pariserischer Talisman. Das Kindhafte bekommt einen besondern Ton. Großstadtkinder pflegen zarte Geschöpfe zu sein, aber sie brauchen deshalb nicht die Laune einzubüßen; am wenigsten Pariser Kinder. Überall hart neben, selbst mitten in dem nichts weniger als kindhaftem Hasten des Getriebes, findet sich, improvisiert aus wer weiß was für heterogenen Dingen, das Idyll. Renoir hat Ende der siebziger Jahre eine Place Pigalle gemacht. Sie ist oder war in der Sammlung des Prinzen Wagram. Ein Trottoir mit geschäftigen Leuten, Herren im Zylinder, vom Omnibus kommend, zum Omnibus gehend; ganz vorn abgeschnitten vom Rahmen, im Kapotthütchen, das Profil einer Kleinen, die über den Platz will. Wahrscheinlich hat sie einen Hutkasten in der unsichtbaren Hand. Es ist alles ganz sachlich, wenn man will, impressionistisch gegeben, nur die Farben singen. Die geschäftigen Leute wissen nicht, daß das Licht mit ihren Röcken und Zylinder-Hüten spielt und den hastigen Tritten eine lustige Kadenz gibt. Nur die Kleine vorn ahnt vielleicht etwas davon. Zwanzig Jahre später hat Bonnard denselben Platz gemalt oder den anstoßenden Boulevard. Im Vordergrund steht wieder so eine Kleine, diesmal im Ausgeh-Jackett und schicken

Hut, und schaut über den Platz. In der Mitte rufen zwei Jungens ihre roten Rosen aus, die sie im großen Korb zwischen sich haben. Hinter ihnen schleppt eine Alte ihren Korb mit blauen Blüten. Im Hintergrund Handwagen mit Gemüse und Blumen. Die Menschen stehen auch wie Blumen und farbiges Gemüse im leichten Wind. Die Sonne betupft sie mit hüpfenden Flecken, und das ganze Bild ist ein Blumenbeet mitten in der Großstadt. Dabei sachlich, mit Perspektive, mit wohlabgewogenen Tönen und mit der Atmosphäre eines guten Pariser Tags, die den Leuten — sie wissen selbst nicht, warum — die Geschäftigkeit leicht macht. Ein kleinerer, prickelnderer Rhythmus als auf dem Renoirschen Platz, der vielmehr in eines hingestrichen wurde und zu einer üppigen Symphonie gehört. Auch erinnert der Bonnard noch weniger an Impressionismus. Wohl wird mit Sonnenflecken gewirtschaftet, und die lokale Farbe wird mit Kühnheit zerlegt. Aber die Flecken treiben durchaus zu keiner Auflösung, sondern fassen das Bild rhythmisch zusammen. Bei der Farbe Renoirs denkt man an das Dix-Huitième. Bonnards Farbe hat nichts dergleichen, ist viel eigenwilligere Erfindung, von keineswegs ungesuchtem Raffinement. Er hat zum Entsetzen der Leute um Signac das Schwarz verwendet und erwiesen, daß so ein schwarzer Fleck, richtig gefaßt, die farbigste aller Farben sein kann. Ein neues, kaprizenreiches Rokoko tollt über den Platz, bekleidet mit höchst naiven Pariser Gebärden, ganz ohne Boucher und Fragonard. Boucher wird schwammig, akademisch, Fragonard weichlich verschwommen. Das Rokoko klingt heller. Die Malerei ist in den hundert Jahren reiner, will sagen, musikalischer geworden. Man denkt an kleine, hüpfende Tanzmelodien des achtzehnten Jahrhunderts, z. B. an den Couperin, den Renoir oft im Kopfe hatte und den er Richard Wagner vorzog.

Bonnard hat das Volumen Renoirs verkleinert, und zwar mit Bewußtsein, getrieben von einer Skepsis, der die Hingabe an den Busen des Volkes erledigte Romantik war. Eine recht merkbare Modifikation des Talismans. Rasse und Volk ist nicht mehr dasselbe. Der Begriff wird individuell ausgelegt: auf Auswahl und Züchtung kommt es an. Lieber die Rasse überzüchten als verwässern. Nur ganz geschlossene Minoritäten können sich behaupten.

Dergleichen stand nicht im Programm der Corot und Renoir. Bonnard und seine nächsten Genossen, die Vuillard und Roussel, unterschätzten sie deshalb nicht, sondern verehrten sie doppelt. Wenn man von dem alten Renoir sprach, war der Ton auch vom letzten Schimmer Ironie frei, und das Wort Père bedeutete in dieser Verbindung etwas ganz anderes, als wenn man z. B. den Père Pissarro zitierte. Renoir gehörte nicht zum Vergangenen. War er wirklich vergangen, hörten auch

die Jungen auf. Renoir war Familie, Heimat, Bedingung der Existenz. Alle Diskussionen über Richtungen und Rezepte berührten ihn nicht. Vielleicht haben die Leute um Masaccio so auf Giotto gesehen. Man verdankte ihm nicht nur einen Ausweg aus dem Impressionismus, nicht nur die Einsicht in Möglichkeiten des Ausgleichs zwischen Staffelei und Dekoration, zwischen Aktualität und Tradition, sondern vor allem Erkenntnis der elementaren Zusammenhänge zwischen Mensch und Kunst. Renoirs Ziel war, die schöpferische Kraft seiner Kindheit in immer reinere Formen zu gießen. Der Greis hatte schließlich mit der mitlebenden Menschheit nichts mehr gemein als ihren allmenschlichsten Besitz, den sie mit derselben Energie zu verbergen suchte, mit der er ihn kristallisierte. Dem Ruf: Zurück zur Natur!, an dem ein Jahrhundert gestrauchelt hatte, antwortete seine menschlichere Mahnung, und der Generation Bonnard entging nicht die Überlegenheit dieses Postulats. Aber Renoirs unangreifbare Reinheit allein vermochte es mit so vorbildlicher Schlichtheit zu erfüllen. Bonnard sah die Epoche nicht von dem gleich sicheren Zentrum aus, wo sie ihm nichts anhaben konnte, sondern fühlte ihre Flecken auf der eigenen Haut. Es galt, sich zu reinigen, auf die Gefahr hin, dabei Federn lassen zu müssen. Cézanne, der ihm ungleich weniger zu geben hatte, verdankte seinen Einfluß nicht zuletzt dem Umstand, daß man in seiner psychologischen Verfassung ein weniger harmloses Verhältnis zur Gegenwart spürte. Wenn es etwas Problematisches in Bonnard gibt, ist es die einem Renoir ganz unbekannte Angst vor der Banalität. Das führt zu einer anderen Existenz und zu einem ganz anderen Entwicklungsgang. Bonnard differenziert im Laufe der Jahre die Formen der Jugend bis zur Unkenntlichkeit. Zuweilen scheint es geradezu, als kämpfe er gegen seine Kindheit. Diese Komplikationen müssen notgedrungen die Wirksamkeit verengen, den Maßstab verkleinern, aber jede Erniedrigung des Niveaus bleibt vermieden. Nie braucht sich Bonnard bei Begegnungen mit dem Vorgänger zu schämen. Keine Banalität konnte seinem ungewöhnlichen Intellekt, seinem seltenen Geschmack gefährlich werden. Eher hat ihn auf seiner Höhe die entgegengesetzte Gefahr bedroht. Entging er ihr, war es, weil er im Kampf gegen seine fruchtbare Kindheit unterlag.

Sein Anfang sieht von weitem wie das Debut Renoirs, des Handwerkers, aus. Wir finden gewerbliche Dinge, gedruckte Wandschirme, Teppichmuster und dergleichen, unterstrichen dekorative Malereien. Aber unter diesem Schein ähnlichen Beginnens verbirgt sich just die tiefste Verschiedenheit aller wesentlichen Faktoren. Bonnard beginnt das Handwerk nicht wie der Porzellanmaler aus Limoges, dem gar nichts anderes übrigbleibt, der nichts Besseres kennt, als in dem vorgefundenen

Gewerbe vorwärts zu kommen, und der nachher nach Überwindung dieser Stufe die höhere, die des Künstlers, erklimmt. Bonnard dokumentiert sofort die Zweideutigkeit des modernen Künstlertums. Er wird als Künstler Handwerker oder möchte es werden, nachdem er vorher die höchst bürgerliche Malerschule bei Julian unter Bouguereau und Robert Fleury durchgemacht hat. Alle möglichen hochherzigen Ideen treiben ihn, Abscheu vor der unsozialen Selbstvergottung der Kunst, Mitleid mit dem industrialisierten Gewerbe usw. Aber es wird nicht Handwerker, wer will. Bonnard findet keine Kategorien mehr, in die ein Kunstschüler eintreten könnte. Die Stufen des Aufstiegs Renoirs sind verschüttet. Vielleicht waren sie auch in Renoirs Jugend schon von der Routine abgetreten, aber sie markierten wenigstens noch die notwendige Schichtung. Es hat nur symbolische Bedeutung, daß Renoir durch den Maschinendruck des Porzellandekors aus dem ursprünglichen Metier vertrieben wurde, und es tat ihm nichts. Keine miterlebte Zerstörung ist endgültig. Als Bonnard kam, waren diese und andere Mechanisierungen längst Geschichte geworden, und der junge Mensch teilte den kindlichen Wunsch seiner Freunde Maurice Denis, Ranson, Vallotton und der anderen, die Kultur mit Tapeten zu retten. Auf die bestimmenden Kräfte dieses Kreises, in dessen Zentrum Gauguin stand, wird später eingegangen werden. Der Kunstgewerbekultus hatte etwas von der Atmosphäre ungenügend beaufsichtigter Internate, in denen Knaben vorzeitig ihre Unschuld verlieren. Bonnard durchschaute sehr bald den Dilettantismus und machte kehrt. Der Ärger über den Unfug dürfte die Energie, mit der er sich zur Malerei bekannte, gesteigert haben. Die erste Banalität ist seine letzte geblieben. Paris behält trotz des betrübenden Niedergangs des Gewerbes seine Plätze und Straßen, und die Pariser, die verblendet dem Abgrund zutaumeln, taumeln mit amüsanten Bewegungen; zumal der weibliche Teil. Bonnard entdeckt sein Paris und wird Maler der unverwüstlichen Einfalt der Weltstadt, sieht das, was Corot gesehen haben würde, wenn es ihm eingefallen wäre, den Wald vor den Toren zu verlassen; was Renoir sah, als er zu Moulin de la Galette hinaufstieg. Bonnard sieht es mit noch flinkerem Auge und stellt es dar mit einer spröderen Anmut, mit einer ganz neuen Grazie, einer Grazie in der Komik. Dinge, die gar nicht komisch, auch nicht traurig, sondern schlechtweg langweilig sind, eignen sich prachtvoll für diese Grazie. Es ergibt sich, daß gerade Banalitäten, über die sich Erneuerer des Kunstgewerbes entsetzten, die Verschlissenheit bürgerlicher Interieurs, die Ecke eines Chambre garnie im Stil Louis Philippe, ein Stuhl, der gar keinen Stil und ein horribles Polster hat, der blöde Ausschnitt einer formlosen Tür, die zu nahe an der Wand sitzt, gut zu malen sind. Gerade solche Dinge

stellen sich drollig ins Bild, sobald man sie passend ausschneidet, sobald man die Farbe, die aus Versehen entsteht, als Absicht des Schöpfers deutet und aus der Harmonie einer zufälligen Sekunde dauernden Komfort gewinnt. Der große Trost des Malers: es gibt nichts Häßliches, wenn man richtig hinsieht. Und man kann Märchen aus Tausend und einer Nacht im Eßzimmer unter der Hängelampe finden. Auch das ist Menschentum vom Geiste Renoirs.

Paris hat einen neuen Dichter geweckt. Das Fin de Siècle bereicherte das Feuilleton der Kunst. Lautrec, Forain und die andern aus dem Degasschen Gefolge ließen sich keine Gebärde der Décadence entgehen. Die Skepsis blühte, Dichter wurden rar. Bonnard, im Äußeren ein schmächtiger, trockner Geselle, ein Typ wie Renoir, gegen alle Phrasen des Symbolismus, der gerade Furore machte, durch seinen Sinn für Komik geschützt, nimmt die Leier des Orpheus. Nun wird unversehens die Linie Corot-Renoir um ein krauses Stück weiter gedichtet. Renoir rückt an die Stelle Corots, Bonnard für eine Weile in die eines Renoir. Das erste Jahrzehnt, das kurz nach 1890 beginnt, entspricht den siebziger Jahren Renoirs und kann wiederum als eine Art Impressionismus gelten. Nur hatte man bereits die Reaktion auf Monet überblickt und sich mit allen Widerständen gegen ihn, aber auch gegen die Reaktionäre gewappnet. Bonnard reifte sehr schnell in dieser Luft und war für Verzettelung der Kräfte nicht zu haben. Er brauchte viel, brauchte es schnell. Man hat nicht Zeit zu Theorien, wenn die Sonne im Bois über den See blinkt, wenn die Pferde in Auteuil über die Piste jagen, wenn die Kleine vor dem Waschtisch ihre schmale Hüfte zeigt. Der Impressionismus hatte brauchbare Seiten. Bonnard wäre fähig gewesen, sich genau so wie Monet morgens, mittags und abends in einen Garten zu stellen und dieselben Beete zu malen, oder ans Ufer der Seine, um den sonnigen Dunst über dem Wasser auf die Leinwand zu bringen. Und hat sich so hingestellt, hat den Dunst noch viel dunstiger als Monet gemalt, aber Gesichte darin erblickt, feenhafte Geschichten aus Perlmutt. Er war nicht so national wie Renoir und ließ die Japaner zu sich, bediente sich lässig der von ihnen gelernten Verengung und Beschneidung des Raumes und labte sich an farbigen Flächen. Er stellte in solche aus üppigen Ornamenten gebauten Räume dieselben weiblichen Akte, die Degas malträtierte, nackte Mädchen mit dem Schwamm in der Hand, im Tub, Mädchen aus der Wanne steigend, mit dem Badelaken. Aber er erspart uns den Schauer von Kälte, der sich bei der Degasschen Gymnastik in unsere Bewunderung schleicht. Nie verdunkelt Virtuosentum die kindliche Gestaltung. Dafür ist er nicht zu kindlich, sondern zu fein. Er genießt seine Kindheit. Seine Üppigkeit ist der gebotene Komfort seines Märchens, „einer Feerie ohne Maschine", wie

Léon Werth sagt[1]). „Der Hund wird nicht in den Prinzen, und der Prinz in keinen Hund verwandelt." Die Feenwelt eines Chambre garnie in einem Pariser Cinquième, mit verschlissenem Mobiliar à la Louis Philippe und einer dicken Hängelampe.

Er hatte schon allerlei solche Pariser Dinge gemalt, als er plötzlich die Maske abwarf und die hinter dem vulgären Möbel und im Dunst verborgene, in seinen Akten versteckte Welt sehen ließ. Am leichtesten hätte man sie schon vorher in den Mädchen-Akten erraten, in der nymphenhaften Zartheit der Glieder, die nichts von der Korpulenz der Baigneusen Renoirs haben und doch deren Herkunft nahe sind. Akte, die so gut aus Paris stammten wie die „Lise" und denen der Hauch einer andern Sphäre zugesellt war, jenes Edens, das der alte Renoir mit seinen Oden an Anakreon feierte.

Das Werk, das diese Enthüllung brachte, war kein Malwerk. Diese Form wäre dem diskreten Sinn des Lyrikers zu öffentlich gewesen. Er zog die Intimität des Buchs vor, das er mit Lithographien schmückte. Es ist das schönste Druckwerk unserer Zeit geworden: „Pastoralia", die bei uns wenig populäre Schäfer-Geschichte des Griechen Longus von Daphnis und Chloe, die nicht wissen, wie das Lieben gemacht wird; Pan und den Nymphen gewidmet, zu Nutz und Frommen derer, die geliebt und zumal derer, die es noch vor sich haben. „Car jamais ne fut ni ne sera qui se puisse tenir d'aimer, tant qu'il y aura beauté au monde, et que les yeux regarderont[2])."

Das Buch gesteht nicht allein die Liebe eines gut besaiteten Menschen zur Antike, sondern ist antik; Bekenntnis einer Rasse zu einem Urelement ihrer Art. Das Antike ist das mit der Niederschrift identische Dasein des Autors. Es war noch Rhetorik in dem Enthusiasmus, mit dem Delacroix aus Anlaß einer zeitgenössischen Episode zu dem bedrohten Griechenvolk trat. Bonnard wußte nichts von

[1]) „Bonnard" par Léon Werth, G. Crès & Cie., Paris o. D. (1920) mit schönen Abbildungen. Leider fehlen die Hauptwerke, zumal die Dekorationen.

[2]) Ein Satz aus der Widmung im ersten Kapitel der altfranzösischen Übertragung des Amyot. Das Buch erschien in der durch P. L. Courier verbesserten Übertragung 1902 bei Vollard in Paris. Der Text wurde in einer schönen alten Schrift der Imprimerie Nationale gedruckt. Mit den etwa 160 Lithos lieferte der Steindrucker Clot sein Meisterstück. So fern den Deutschen die Grazie des spätantiken Textes steht, so fern ist ihnen der Interpret geblieben. In der mit wissenschaftlichem Ernst bearbeiteten Geschichte der „Graphik der Neuzeit", die zwanzig Jahre nach „Daphnis et Chloe" erschien, wird dieses Hauptwerk der europäischen Graphik in Buchform, das schlechterdings beste Werk seit den Alten, in ein paar Zeilen als süßliches Derivat Renoirs abgelehnt. (Bei B. Cassirer, Berlin, 1922, S. 387.) Ähnlich urteilt Max J. Friedländer über „die müde Grazie und die falsche Unschuld seiner Zeichnungen". („Die Lithographie", bei Bruno Cassirer, Berlin, 1922.) Die Luft der Kabinette wirkt ansteckend.

seinem Bekenntnis, gedachte nichts anderes zu tun, als dem Auftrag des intelligenten Verlegers gerecht zu werden, und illustrierte. Dabei wurde seinem persönlichen Artistentum der Stift aus der Hand genommen, und eine höhere Macht schrieb die Verallgemeinerung nieder. Renoir hatte solche Verallgemeinerung in Fresken gesucht. Dabei enthüllen sich die Odalisken Ingres', die Nymphen Corots, die trauten Mädchen Renoirs, und das Chambre garnie des jungen Malers öffnet sich auf die Quell-Nymphen Goujons und noch weiter hinaus über das Lächeln gotischer Madonnen hinweg auf sagenhafte Heiligtümer, die in Frankreich standen und deren Heidentum keine christliche Bekehrung ganz vertrieb. Man findet sich in dem Buch wie im Rund eines Tempels mit schimmernden Reliefs an den Wänden. Aber nicht der erhabene Zeus, noch Hera und Venus, noch Mars, noch der keulenschwingende Herkules, nicht der Kampf Achills mit Hektor, nicht die Abenteuer des klugen Odysseus sind in den Reliefs, sondern Wald und Wiese, Lämmerherden und springende Böcke, Häuser mit Tisch und Bank, wo die Alten zusammen hocken und einer dazu kommt, der etwas erzählt. An der Quelle badet sich ein Mädchen und sieht verwundert auf ihre knospende Brust. Der Wind streicht um ihre nackten Glieder. Und Daphnis herzt sie wie auch heute draußen ein Junge, der noch nicht seine Unschuld verlor, sein erstes Mädchen küßt. Das Kind ist in dem Buch gestaltenreiche Legende geworden. Ein weicher Kohlenstrich, Erbe Corots, des Pfuschers, zeichnet zitternd vor Wonne, der Schwingung zu folgen, das Hell und Dunkel der Dinge, ihre leuchtende Essenz, das, was da im Lichte flimmert, das, was sich da im Schatten zusammenkraust, das in die Luft Stochernde der Bäume, das in die Höhe will, das Krumme des Strauchs, das am Boden kraucht. So zeichnet das Kind, das sein Empfinden noch an keine vergebliche Realität verlor. Aber ein unendlich begabtes Kind, ein Wunder der Schöpfung. Aus dem Weiß des Papiers windet sich, hier schnörkelnd, dort runder, hier hauchhaft, dort fester etwas wie eine Böschung, nein, das Ufer, wo ein paar Striche, Glieder, Arme, Beine, mit Rundheiten, Köpfen, Daphnis und Chloe, zusammensitzen. Unten, ganz unten im Weiß etwas Langes mit ein paar halbwegs parallelen Querstrichen: die singenden Ruderer auf dem Meer. Hinter Chloe, dem runderen der beiden Köpfe, endet der Strich, der Vorsprung des Ufers. Und Chloe, den Kopf auf die Arme gestützt, lauscht. Das ist die Geschichte von dem Echo, die ihr Daphnis erzählt. Man sieht deutlich in dem Vorgebeugten des Daphnis-Schwarz, daß er ihr erzählt, und in dem Aufgestützten des Chloe-Blonds, daß sie zuhört. Man hört sogar das Echo hinter dem Vorsprung. Man hört, sieht, erlauscht erstaunlich viel bei dieser Methode, auch wenn man zu den Armen gehört,

die den Longus nicht kennen. Irgend ein Echo wird immer ertönen, irgendeine Daphnis und Chloe immer spielen, irgendein Hellas breitet sich aus. Das Zeitkostüm besteht aus dem Aufgestützten und dem Vorgebeugten, aus dickeren Strichen, die etwa ein armloses Wams vorstellen können, aus gewundenen Strichen um jugendliche Nacktheit. Dieses Hellas ist nicht hellenistisch. Keiner unserer Romfahrer, die der Sehnsucht nach der Antike ihre Unschuld opferten, hat es gesehen. Aber Rembrandt, der nie den Fuß auf klassischen Boden setzte, besaß es, und daher mag es kommen, daß gewisse Interieurs, wo die Alten zusammensitzen, an den Holländer erinnern. Schon Marées hat die tiefe Beziehung gekannt und darauf gebaut.

So unbefangen hat sich Bonnard nicht wieder gegeben. Weder auf dem Stein[1]), noch im Gemälde. Das wollte seine Noblesse so. Dergleichen geschieht nur einmal. Seine Überempfindlichkeit duldete kein bewußtes Eingehen auf die trauten Gemeinwesen der Rasse, und der Kolorist schreckte vor weiteren, zeichnerischen Realisierungen von der Art der pastoralen Reliefs zurück. Der Maler aber tat erst nach dem Longus den entscheidenden Schritt seiner Entwicklung. Im Salon von 1903 erschien „Une après-midi bourgeoise". Eine zahlreiche Familie mit Kindern, Katzen, Dackeln hält im Garten vor dem Sommerhaus Siesta. Eine höchst drollige Familie. Sie wirkt auf den ersten Eindruck so komisch wie möglich, ohne daß diese Absicht dem Maler eingefallen wäre. Womöglich stand er der Familie nahe, saß gar auch in dem Garten und dachte flüchtig, wie sonderbar so ein Gartenbild auf einen Fremden wirken muß, der zufällig über die Gartenmauer hineinblickt, oder wie sonderbar heute Menschen überhaupt, zumal im Freien wirken. Eine Familie, deren familiäre Existenz zum Gegenstand eines Stillebens gemacht wird, eines Blumenbuketts, eines Frucht-Stücks, eines Teppich-Beets, einer Vegetation üppiger Art. Ihr Behagen ist ein Produkt des Gartens und schillert in allen Farben, allen Linien, bildet Rhythmen aus Dick und Dünn, aus dem Bunt der Klei-

[1]) Die späteren Illustrationen zu André Gide u. a. sind Gelegenheitsarbeiten und kommen neben den Gemälden nicht in Betracht. Der wesentliche Rest des graphischen Oeuvre liegt vor „Daphnis und Chloe". Bonnard begann mit dem bescheidenen, ganz in Steindruck hergestellten Buch von Claude Terasse, „Petit Solfège" (Quantin, Paris). Dann gab Vollard eine Mappe mit zwölf farbigen Lithos unter dem Titel „Quelques aspects de la vie de Paris" heraus, impressionistische Studien. In derselben Art die Beiträge zu Martys „Estampe Originale" und zu meinem „Germinal", 1899. Drollig die gezeichneten Glossen zu dem „Pere Ubu" Vollards. Die erste umfangreiche und bedeutungsvolle Illustration wurde Verlaines „Parallèlement", im Format des Longus, bei Clot in rosa Steindruck gedruckt; eine Vorarbeit für den Longus, meistens Aktstudien ohne das Legendarische und schlecht in den gedruckten Text gebaut. Auch der Ton der Lithos ist ungünstig. Aber man spürt hier sehr deutlich die glückliche Beziehung zu Renoir. Auch dieses Werk ist bei Vollard erschienen, der soeben (1923) eine radierte Illustration Bonnards herausgibt.

der, aus den Reflexen auf korsettierten Busen, Hosenbeinen, Nasen, Bärten und Coiffüren, aus dem Tantenhaften und dem Onkelhaften, aus Backfisch und Baby. Und doch keineswegs eine Karikatur auf bürgerliches Familienleben, nichts von Lautrec oder Forain. Eher ein farbentrunkenes Märchen einer neuen Art. Wir müssen unsere Märchen nehmen, wo wir sie finden. Eher immer noch Domäne Renoirs. Renoir versagte sich jede Kritik. Um zu seinem Frauentyp zu kommen, räumte er, ohne ein Wort zu sagen, alles Künstliche und Verdorbene beiseite. Literatentum war ihm gräßlich, aber auch alles Artistentum, und er hatte zu dem Flaubert der Bovary gar kein Verhältnis. Doch fanden wir ihn in seiner „sauren" Periode mit einem flauberthaften Bildnis, der Madame de Bonnières, deren Haut bedauerlicherweise nicht das Licht nahm. Ein wider Willen psychologisches Bildnis. Vielleicht sehen wir auch nur die Psychologie hinein, weil das gewohnte Vegetabile des Malers auf einen Widerstand stieß, der die Süße säuerte, und weil der Meister sich die Mischung dienen ließ. Hier setzt Bonnard ein. Solche Widerstände werden wunderbare Hilfen des Rhythmus und geben dem phantastischen Reichtum der Farbe solide Stützen, geben dem ungestümen Drang nach Legende ein möglichst ungeeignetes, um so willkommeneres Objekt. Kommt es doch nicht auf die Erzählung, auch wenn sie Daphnis und Chloe hieße, sondern auf den Erzähler an. Es gibt mehr Vegetation in der Welt, als sich die Feinde Flauberts träumen lassen, und tiefere Zusammenhänge zwischen moderner Welt und Legende, als selbst der Dichter des unsterblichen „Julian" ahnte.

„L'après-midi bourgeoise" ist das Bild einer neuen Generation. Nicht nur der Kreis von Künstlern um Bonnard, der eine Gegenwart spürte und das Neue, das er zu sagen hatte, mit der Verantwortlichkeit der Erben großer Vorgänger sagen wollte, fühlte sich in dem Bilde. Auch die neue Dichtung, die den dürren Boden der Gegenwart aufzuscharren und zu kultivieren verstand, die Generation der Henri de Regnier, André Gide, Charles Louis Philippe, Jean de Tinan usw. fand in dem Bild eine Flagge gemeinsamer Tendenzen. Es wirkte nicht wie einst das „Déjeuner sur l'herbe". Das Publikum empfand nicht wieder den ungeheueren Stoß, gegen den man sich mit Regenschirmen wehrte. War der Stoß schwächer geworden? Oder hatte er sich etwa in viele kleine Stöße geteilt, die rhythmisch wirkten? Oder lag es an der Materie, die er traf, deren weiche Masse nachgab, ohne weiter zu reagieren? — Seitdem ist Bonnard der Charmeur unserer zerrissenen Zeit geworden, Kleinod einer Kultur, die immer mehr einem abstrakten Bilde von ornamentalem Gepränge gleicht und der es zuweilen einfällt, das, was sie für die Gesittung aller unbarmherzig versäumt, in einem stillen Künstler nach-

zuholen, den sie zum Besitzer ungemessenen Reichtums, zum Instrument einer, keiner früheren Epoche erreichbaren, Verfeinerung macht. Zu der unbewußten Psychologie jenes Blicks in den Familiengarten hat Bonnard nichts hinzugefügt, einer Schicklichkeit gehorchend, die ihm jedes greifbare Motiv verbot; hat im Gegenteil immer mehr davon weggenommen. Je brutaler die Zeit wurde, desto kondensierter seine Diktion. Oft beschränkt sich das Greifbare auf den kleinen Kopf einer überaus zarten Frau, die in dem reichen Oeuvre immer wiederkehrt, stets begleitet von dem Dackel, dessen Spezies auch schon zur Bevölkerung des Familiengartens beitrug. Ja, der Dackel ist oft allein der feste Punkt in der Flucht farbiger Erscheinung, und sein alligatorhafter Typ wächst zum diminutiven Götzenbilde. Die Vegetation aber hat sich zu immer üppigeren Formen entwickelt. Diese trieben Bonnard zur Dekoration zurück, von der er ausgegangen war. Es wurde kein Rückschritt. Bald nach dem Familiengarten, der selbst eine Dekoration war und die Keime vieler Dekorationen enthält, entstanden die zusammenhängenden Wandbilder für einen Salon der Madame Edwards in Paris, ein Werk, das wie sein Buch „Daphnis und Chloe" allein für seinen Ruhm genügen würde und vielleicht, weil hier eine sehr freie Erfindung einen ungemein günstigen Ausgleich zwischen Palette und präziser Form fand, seine glücklichste Dekoration geblieben ist. Jeder Bonnard, auch der kleinste, ist Dekoration. Der Winkel, der ihn beherbergt, wird vergoldet. Im Zeitalter, das den Begriff Dekorativ zum Schimpf werden läßt, muß man diese Eigenschaft näher bezeichnen. Bonnard hat zu dem Stil, der sich auf lineare Arabesken stützt, noch weniger beigetragen als Renoir, weder zu der Linie Ingres', noch zu irgendeiner andern, und wenn man den Gegensatz zu ihm mit einem nicht ebenbürtigen Beispiel prägnant bezeichnen will, kann man seinen Freund Maurice Denis nennen. Auch ein mit allen denkbaren Trieben sublimierter Denis gäbe nie einen Bonnard. Der Ursprung ist anders. Der Wille zum Ornament liegt nicht vor, sondern hinter der Vision. Dabei kommt nicht die Wahl des Motivs in Betracht, nicht der Umstand, daß sich jeder Familiengarten und jeder Dackel des Familiengartens eignet. Die Dackel regen sich dackelhaft, haben nicht nur ein Stück Rhythmus, sondern ihr Dasein für sich, haben Raum um sich. In dem „Après-midi" mag man noch den Rest des Flächenornaments, mit dem der Maler anfing, spüren. Nachher verräumlichen sich die Maschen des Teppichs, und aus allen Dimensionen quirlen Farben und Töne zusammen, um den Einfall des Lyrikers zu interpretieren, und die Töne wählt ein Instinkt von unheimlicher Empfindlichkeit. Für diese Phantasie reichte die Palette Renoirs nicht aus. Renoirs Stolz, aus einem Dreiklang die Welt zu bauen, bedeutet einen Begriff des

Klassischen, der den beweglichen Erfinder Bonnard lähmen würde. Er muß es anders machen als die Alten, nicht weil er will, sondern weil Nerven und Sinne darauf dringen, weil der Spieltrieb reizt. Auch das Einrücken in die Reihe geschieht durch eine Laune des Spielers. In der Dorfstraße der Sammlung Epstein in Zehlendorf[1]) stehen kreuz und quer Tiere und Menschen die Biegung hinauf. Diesmal nicht Dackel, sondern Hühner, Ziegen neben der Frau mit den beiden Kindern, nachher weiter oben ein Mann, dann auf dem vorletzten Plan Kühe. Auf dem letzten, dem Hügel, ist das Tierzeug Wald oder Wiese geworden. Das zuckt von vorn nach hinten im Zickzack, geleitet durch einen von Häusern und Bäumen gebildeten Kanal. Die Tiere und die andern Dinge stehen so zufällig wie sie in der Dorfstraße stehen, und stehen so, damit der Rhythmus schlängelt. Da ist auch noch ein Dachfirst aus unglaublich raupenartigen Harmonien, auch noch ein Fenstergitter aus loderndem Email, auch Häuserwinkel und was sonst noch alles, damit das Auge nicht schießt, sondern gleitet, sich wie die Zunge um ein Bonbon legt. Wenn es hinten ist, ist es gleichzeitig, ohne zu wollen, auch ins Rund gelaufen, hat die Höhe genommen, das Stück Senkrechte rechts über dem Blattwerk. Da hängt es einen Augenblick wollüstig, kriegt den Stoß und windet sich um die Krone des Baumes, rund, quer, quirlend. Das Ornament ist die Farbe, meint man; nein, es ist natürlich die Verteilung der Flecke. Aber Flecke, meint man, geben doch das Natürliche. Im Grunde dasselbe wie bei Renoir: kindhaftes Gestalten. Ein intelligenter Instinkt für die eigene Kindheit leitet das Spiel.

Er treibt auch gewagtere Spiele. Der Stil Louis Philippe entwickelt sich. Die verkürzt dicke Hängelampe schwimmt mit feierlichem Ernst, Gondel eines im Azur verborgenen Luftballons, über aufgeregten Wellen. Der Eßtisch stößt eine Landzunge aus Glimmerschiefer ins Bild, von Form und Größe der Landkarte Afrikas. Da wachsen betörende Früchte. Hinter einem Schüsselrand lauern die Augen des Alligator-Dackels Luzifer. Madame hat eine Epidermis aus geschorenem Samt.

Dieses Dekorative widersteht der Applikation auf Fensterglas und Stuhlsitz. Auch kann man kein Buchornament daraus machen. In Schwarz-Weiß übertragen, sähest du Chaos und würdest auf glühende Weichteile im Innern des Globus raten. Damit das Ornament leuchtet, bedarf es durchaus des ganzen Apparats dieses einen Malers; auch damit das Ornament Bild bleibt. Wir sind weit von dem Dreiklang Renoirs. Zuweilen kann man sich vor den Wagnissen des genialen Nachkommen nicht einer Sehnsucht erwehren. Wohl bleibt der Einfall der geheime Regent, der

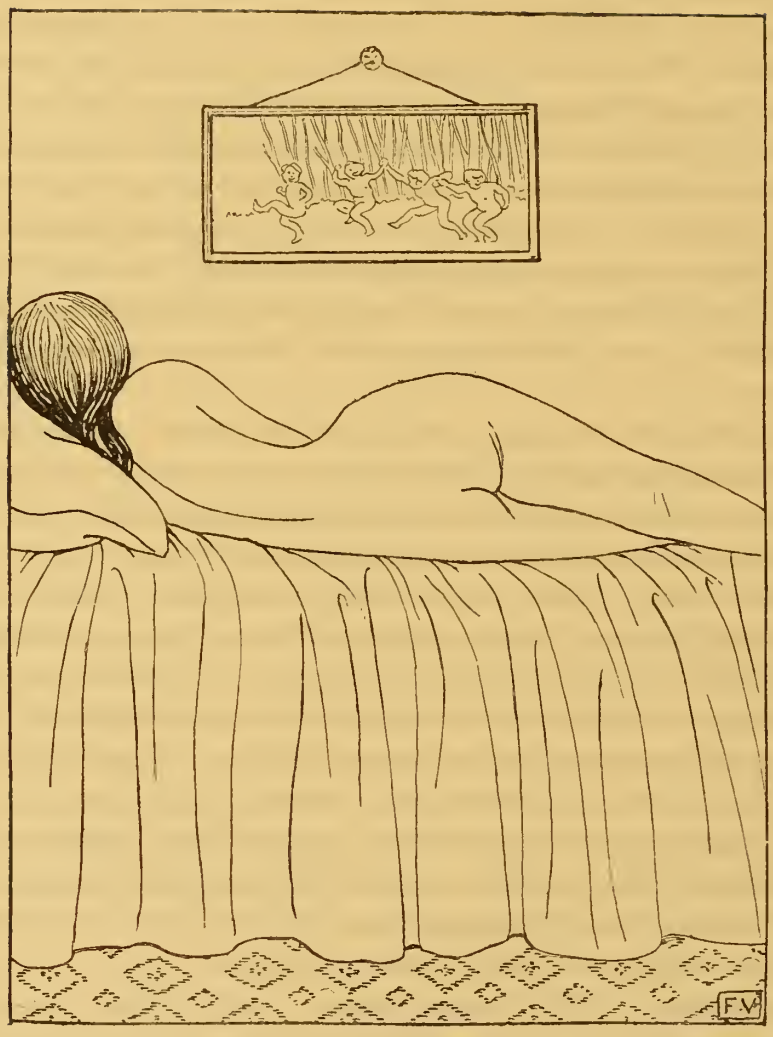
[1]) Abgebildet bei L. Werth, Tafel 27. Jetzt in der Sammlung S. Thayer, New York.

den Anfang bestimmt, aber er balgt sich oft mit dem wählerischen Artisten herum und behält während des Kampfes nicht immer die Zügel. Das glaubt man am deutlichsten in späteren Dekorationen zu spüren, die er für ein Moskauer Haus und einige französische Freunde seiner Kunst gemacht hat; ein sehr großes Panneau für Dr. Hahnloser in Winterthur, den Besitzer der schönsten Bonnard-Sammlung. Nie versagt der farbige Schimmer seine berauschende Wirkung, aber die Vegetation droht das Stückchen Erde zu überwuchern. Der Rest des Familiengartens ist in Gefahr, sich in das Lächeln des Charmeurs zu lösen, auch der Rest Renoirs. Man könnte die Drohung für eine späte Rache des Impressionismus nehmen, auch wenn der Anlaß von der entgegengesetzten Seite gebracht wird. Es bleibt bisher bei der Drohung, die vielleicht von unserer mangelhaften Sensibilität überschätzt wird. Doch haben wir Grund, Luftschlössern, die aus Nerven gebaut sind, mit Vorsicht zu begegnen.

Bonnard steht mitten im Leben, und für ein Bild, das uns verwirrt, gibt er Hunderte, die uns restlos beglücken. Und es wäre weiter nicht verwunderlich noch ungerecht, wenn er sein beispielloses Spielmannsglück, das ihn bisher durch das Chaos geleitet, auch einmal mit einer problematischen Periode bezahlte. Bei Renoir kam es zu einer Säure, die sich verhärtete; bei Bonnard könnte es überschwemmende Süße sein. Der Talismann Renoirs würde auch ihn ins Freie zurückführen.

In Deutschland, wo heute Malerei und Dichtung den blütenwirkenden Blick in den Familiengarten, wenn einer daran dächte, ihn vorzuschlagen, als unwürdige Zumutung zurückweisen würden, ist Bonnard der Mann, der mit Vuillard genannt wird. Weniger erfahrene Kunstfreunde schreiben ihn Bonnat. „They call him Schiller", sagte die muntere Amerikanerin, die nach Goethe gefragt wurde. Man holt sich leichtere Ware aus Paris, wie man zu Zeiten Manets Besnard, zu Zeiten Delacroix' Delaroche und Konsorten holte. Und schließlich ist Delacroix heute noch kaum wesentlich gekannter als dieser letzte Enkel.

Auch in Frankreich bleibt Bonnard isoliert. Das Verhältnis zu seinem Kreis hat sich kaum geändert. Vuillard und Roussel haben mit Takt und Gesittung Teile seiner losen Welt zu ihrer Domäne gemacht. Auch Vuillard sah durch das Gitter in die Bürgerlichkeit hinein, aber ließ sich von der freundlichen Familie verleiten, am Kaffeetisch Platz zu nehmen. Roussel blieb im Walde, aber flirtete zu leichtsinnig mit flüchtigen Nymphen. Ein Dekorateur von zarter Struktur und sehr engen Grenzen, der sich mit Geschick der Gefälligkeit des Pastells bedient. Wo er sich weiter wagt, wie in den Wandbildern des Winterthurer Museums, reicht die Lyrik nicht, um die Tapete zu verdecken.


F.V.

KLOSSOWSKI

Der Kreis um Bonnard hat sich in den dreißig Jahren nur um einen Künstler vergrößert: unseren Landsmann Erich Klossowski. Bonnard half ihm, sich von Delacroix zu lösen, und gab ihm den Mut, sich einem Arkadien zu überlassen, das der Deutsche in sich trug. Klossowski hat wesentliche Teile der Empfindung mit Bonnard gemein, eine von artistischen Hemmungen bedrohte Lyrik, die immer wieder der Hemmungen — sie ehren ihn ebenso wie sie ihn beunruhigen — Herr wird. Die Empfindsamkeit, die den Franzosen zur Übertreibung des farbigen Spiels verführt, könnte einem weniger spiellustigen Deutschen, dem das Milieu fehlt, die Produktion unterbinden. Klossowski hat wie Bonnard Theaterdekorationen gemalt und mit ihnen der deutschen Bühne für kurze Zeit ungewohnten Glanz verliehen[1]). Diese und ähnliche Arbeiten waren für ihn ein improvisierter Ersatz für Dinge, die er bei Ausbruch des Kriegs in Paris zurücklassen mußte, und diese sehnsüchtige Improvisation wurde sein Genie. Es fehlt nicht an Partnern hier und dort, die der gefälligen Muse mit Anstand zu dienen wissen. Niemand entzieht sich dem Reiz der Dekorationen und Illustrationen Karl Walsers. Er hat das Metier. Man kann es nicht zu hoch stellen, und keiner handhabt es wie er. Sein Metier ist nicht das Gewerbe für jedermann. Alles was Geschmack und Anmut geben könnte, gehört dazu, auch eine sehr köstliche Leichtheit, auch Sparsamkeit, das Geheimnis des Dekors. Jedes Gewicht wird mit unfehlbarer Sicherheit verteilt. Seine Grenzen werden nur erkannt, wenn man einen Menschen ohne Metier dazu nimmt. Klossowski wiegt anders. Man könnte glauben, er bediene sich nicht der einmal erkannten Gewichte, sondern suche sie sich stets aufs neue. Weil ihm Suchen Leben bedeutet. Einer der unpraktischen Deutschen unserer Zeit. Lyrik

[1]) Zu Stücken von Molière, der Fürstin Lichnowsky, Franz Werfel u. a. Über Klossowski siehe Band 2, Seite 393. Zwischen jenen Zeilen und der Gegenwart liegt der Krieg, der die Ereignisse gebracht hat, von denen damals eine Konsolidierung des Weltbürgertums Klossowskis erwartet wurde. Er vertrieb den Maler aus einem gerade gewonnenen Idyll in St. Germain. Jetzt lebt Klossowski in Berlin.

ist ihm kein Mittel, sondern zentrales Organ. Er lebt durch seine Dichtung, schafft sich nur mit seiner Dichtung die Besitztümer Renoirs: Heimat, Kindheit, Handwerk. Die Kunst muß ihm die Lebensbedingungen normalen Daseins ersetzen, und daher gewinnen Künstler, mit denen er sich einzuspinnen vermag, die Bedeutung letzter menschlicher Beziehung. Die Verwandtschaft mit Bonnard hat eine Zeitlang auch die Formen Klossowskis mitbestimmt; am deutlichsten in den Wandbildern eines Hauses in Nikolassee, die 1912 entstanden. Es war die Sprache seines Traumlandes. Diese Abhängigkeit, die ihn nicht drückte, hat er in den letzten Jahren überwunden. Es gelang ohne Mühe, vielleicht ohne Absicht, auf dem natürlichen Wege, wie sich Sprache und Gesicht eines Menschen entwickeln. Seine Natur trieb ihn, den mit Bonnard gemeinsamen Lyrismus zu vertiefen und der Verweltlichung, der Bonnard zuweilen zu ungehemmt zustrebt, sanfte Widerstände einer gesicherten Anhänglichkeit an ein klassisches Arkadien entgegenzustellen. Er ist der einzige Deutsche, dem der Krieg den Traum nicht zerstört, sondern gestärkt hat. Man glaubt ihm. Die Dekoration, die er 1923 für den Speisesaal eines Berliner Kunstfreundes malte[2]), hat die gelassene Überweltlichkeit Claudes, und sie ist glaubhaft, vielleicht nicht so sehr nach der Natur wiederholt, wie es Cézanne mit Poussin machte, als nach einer pastoralen Regung erneut, die sich unberührt zu erhalten wußte. Während sich Bonnard immer mehr einem hochentwickelten Sensualismus ergibt, rettet der aus Frankreich vertriebene Deutsche die Dichtung. Die große Komposition Frankreichs vermochte der drängenden Gegenwart nicht zu widerstehen. Klossowski blieb ihr treuer als die dafür bestellten Hüter des Landes. Der stille Deutsche wird den Verfall des ruhmreichen Baues nicht aufhalten. Er hat ihm einen leuchtenden Stein entführt. Wird der Stein einer künftigen Generation von Deutschen, die sich nach unübersehbaren Umwegen noch einmal zur pastoralen Dichtung bekennt, zum Talisman werden? oder endet er im Raritäten-Kabinett der Kunstgeschichte?

[2]) Vier Wandbilder, Geschichte Jakobs mit Lea und Rahel, im Besitz des Herrn Starck in Potsdam.

MAILLOL

Zu einer Malerschule Renoirs ist es bisher nicht gekommen. Bonnard übersetzte sofort persönlich die Lehre von Handwerk, Heimat, Kindheit, machte eine Legende daraus, seine Legende. Der nutzbare, ohne weiteres übertragbare Kern wurde verhüllt. Dagegen kam eine ganz unmittelbare Fortsetzung Renoirs in der Skulptur zustande. Wenigstens erscheint es heute so. Man könnte es fast eine Bildhauer-Schule Renoirschen Geistes nennen, obwohl Renoir selbst nichts dazu tat und den ersten Anlässen, aus denen sie erwuchs, ganz fern blieb. Derselbe Kreis um Gauguin, der den jungen Bonnard mit oberflächlichem Kunstgewerbe beginnen läßt, weckte Maillol. Die Tendenzen des Kreises, den Schlagwörtern nach manchen Überzeugungen Renoirs ähnlich, während ihr Geist den Talisman Renoirs mit der Heftigkeit entwurzelter Existenzen leugnete, trafen in Maillol einen derben Verwandten Renoirs, einen Menschen, der die Einfalt hatte und das war, was man in den Kreisen Gauguins zu werden sich bemühte: ein Primitiver. Wenigstens sofern es angeht, diese Bezeichnung auf alle Gläubigen anzuwenden, die sich ihren geheimen Kult von keiner Zivilisation wegleugnen lassen, auch auf solche, deren Kult keine nordische Askese befiehlt. Maillol stammt aus dem äußersten Süden Frankreichs. Es kommen da, scheint es, auch heute noch Griechen zur Welt, die weder von Byzanz, noch weniger von Paris wissen. Sie sprechen französisch, aber fühlen und gebärden sich antik. Skepsis und das Gegenteil von Skepsis sind ihnen fremd. Sie nehmen ein Stück Erde, drehen es in den Fingern und wenn sie es aus der Hand lassen, ist es Form geworden. Die Kunst entwächst ihnen wie das Getreide dem Boden. Ihr Land ist von der Sonne begünstigt und gibt ihnen unermeßlichen Vorsprung, wäre es nur dies, nichts von einer feindlichen Natur zu wissen, die uns andere zu Abstraktionen treibt.

Maillol hat von dem antiken Kern in Renoir, von seinem Heidentum. Nicht das Nächstliegende, die Wiederkehr einer Linie Renoirs, eines Umriß jener Baigneusen, jener Venus Anadyomene, bevor Renoir seine eigne Plastik entstehen ließ, gibt den

Grad von Verwandtschaft, sondern die Beziehung zu dem Dritten, der Heimat im Elysium. Alles, was von dem Wunder der Existenz Renoirs in unserer Zeit gesagt wurde, könnte hier wiederholt werden, und das viel derbere, einfachere Auftreten Maillols, der geringe Umfang der Produktion, die begrenztere Geistigkeit nimmt dem Phänomen nichts, fügt ihm eher hinzu. Nichts brauchte dieser Glückliche anders als den Hinweis, wo er sich hinzustellen hatte, und den freundlichen Helfer, der ihm die Hand löste. Den glaubte er in Paris zu finden. Der Einfall solcher Leute, nach Paris zu gehen, erinnert an den noch heute in vielen Pariser Vierteln geübten Brauch der Milchverkäufer, ihre Ziegen in den fünften Stock der Mietshäuser zu treiben und dort zu melken. Es gehört zu Paris, daß solche Menschen hinkommen. Man braucht nichts anderes von der Stadt zu wissen, als die Tatsache, daß solche Ziegenhirten, der römischen Campagna entführt, schließlich doch hier zurecht kommen und Ziegenhirten bleiben dürfen. Natürlich auf Umwegen, über die Hintertreppe.

Er dachte nicht an Plastik, sondern ging zu einem Maler. Er war einundzwanzig Jahre alt, kam zu Cabanel und malte Cabanel, fünf Jahre lang. Er hätte ebensogut irgendeinen andern gemalt. Nicht die leiseste Spur der Zukunft verrät sich in den Cabanels der ersten Zeit. Er erledigt sie wie Schulaufgaben. Kunst war etwas sehr Unangenehmes, das nun einmal erledigt werden mußte, wenn man in dem Beruf war. Gauguin gab ihm den Mut, etwas zu arbeiten, das ihm Spaß machte. Es waren keine kunstgewerblichen Bilder, sondern bilderreiches Handwerk, Tapisserien. Von dem ganzen Betrieb des Kreises, der aus dem Maler-Atelier hinauswollte, sind eigentlich nur diese Wandteppiche übriggeblieben, Dinge, die sind, was sie sein wollen. Ihr Wert beruht nicht auf dem Einfall eines Malers, seine Malerei auf eine ihm abgelegene Materie zu übertragen, sondern auf der Schönheit des Gewebes. Maillol fand, daß die Pariser, obwohl man für alte Gobelins große Summen ausgab, keine Ahnung von dem Wesen dieser Dinge hatten, weil sonst die einst berühmte Manufaktur nicht so herunter gekommen wäre. Das lag am schlechten Material. Man fand in ganz Paris nicht das kleinste Stückchen reiner Wolle. Immer mußte Baumwolle dabei sein, wie die Zichorie im Kaffee. Maillol besorgte sich gute Wolle. Ich glaube, er ließ sie sich aus Rumänien kommen. Dann aber mußte sie gefärbt werden. Es gab keine anständigen Farben. Nicht so sehr die elende Zeichnung hatte den Niedergang der Gobelins verschuldet als die traurige Farbe. Die guten Rezepte waren seit der Revolution verschwunden. Man nahm alle möglichen Chemikalien, nur nicht die reinen aus der Erde gewachsenen Stoffe, die allein dem Auge angenehm sind und die rechte Palette des Wollwirkens

geben. Maillol ließ sich nicht verdrießen, in seiner Heimat zu suchen. Er kannte die Erde. Die größte Not machte ihm das Gelb, das „Gaude" der Alten. Er fand es eines Morgens nach einer im Freien verbrachten Nacht just unter seinem Kopfe in der prächtigen Reseda luteola. Er gewann das Rot aus den Krapp-Wurzeln, schabte Baumrinden, preßte Pflanzen. Dann färbte er selber, baute sich seine Gerüste und gab sich an die Arbeit. Um die Zeichnungen zerbrach er sich weiter nicht den Kopf, machte ornamentale Landschaften mit Frauen in modernen Gewändern, die er irgendwie stilisierte. Von einem schöpferischen Wert der Entwürfe kann nicht die Rede sein. Ihr dichtes Gefüge ist nur für das Gewebe da. Die Teppiche — bei dem Prinzen Emanuel Bibesco u. a. — gehören zu den schönsten Dingen, mit denen sich die Gegenwart zu schmücken vermag. Auch das will nicht viel bedeuten. Maillol hat damals mehrere Kameraden zu ähnlichen Arbeiten angeregt, unter ihnen den ungarischen Maler Rippl Ronai, und schien auf dem besten Wege, sich mit diesen Dingen eine handwerkliche Spezialität zuzulegen, als er eines Tages auf seine kleinen Statuetten in Plastik geriet, eine Art Tanagra-Figuren. Zwanzig von ihnen erschienen im Salon des Jahres 1896 in einer Vitrine der Abteilung „Objets d'art". Man rechnete sie zum Kunstgewerbe, und Maillol war damit zufrieden. Der Unterschied zwischen Kleinkunst und Großkunst besteht nicht für Leute seinesgleichen. In diesen kleinen Dingen kam zum erstenmal seit undenklichen Zeiten Plastik zu Wort, die nicht impressionistisch malte, nicht Fläche, sondern rund war. Marées hat einmal in Rom eine Plastik gemacht, die leider während einer längeren Reise zugrunde ging. Seine Schüler erinnern sich noch daran. Einer von ihnen, Tuaillon, nach der Art jener Plastik gefragt, machte eine umhüllende Bewegung mit den Händen und meinte, rund sei sie gewesen. Und als man weiter in ihn drang, um Näheres zu erfahren, und ihn bat, doch einen Zeitgenossen zu nennen, dem die Art am nächsten kam, nannte er Maillol, fügte aber gleich hinzu, trotzdem sei sie durchaus nicht französisch, keineswegs modern gewesen. Welcher Bestätigung es durchaus nicht bedurfte.

Rosso vergaß in seiner naiven Demonstration der Entwicklung das Runde der Griechen, und diese Unterlassung bedeutet, daß der Gegenstand seiner Überlegungen nicht die Plastik war. Die Ägypter galten dem Revolutionär nur, solange sie architektonische Maße waren, Teile wirklicher oder gedachter Mauern, solange die Gestalt im Stein blieb. Um aber alle Möglichkeiten der Abstraktion und zwar ihre wesentlichsten zu erfüllen und selbständige Kunst zu werden, mußte die Skulptur so gut die Mauer verlassen wie die Malerei. Die Griechen dürften beim Anblick der ersten Rundplastik das Gefühl gehabt haben, der Erschaffung

eines neuen Menschen beizuwohnen, nein, eines Gottes. Ein Ornament löst sich von der Wand. Der Rhythmus, der es mit der Fläche verband, sammelt sich in der Gestalt, wird zum organischen, in sich abgeschlossenen Wesen. Das Wunderbare, daß dieses menschenähnliche Geschöpf, das man hierhin und dorthin bringen kann, das sich mitten unter Menschen stellen läßt, nicht zum Schein, nicht zum nachgemachten Menschen wird, sondern bewegte Materie, Stein, Bronze bleibt, daß die von Licht gebadete Nacktheit keine fleischlichen Gelüste in uns weckt, sondern entkörperte Gefühle, daß wir nicht nach Mund, nach Hüften und Brüsten, sondern nach Flächen, nach Lichtern suchen, daß dieser lebensvolle Körper, der nichts anderes als Natur verrät, Ornament bleibt, ungreifbare Schwingung. Unerhörte Höhe der Gesittung, die so übersinnliche Freuden zu schaffen vermochte. Sie hielt nur eine Sekunde, den sublimen Augenblick, da eine gebenedeite Menschheit nur schöpferische Anschauung war, da die Gottheit nur der Schönheit bedurfte, um angebetet zu werden. Nie hat der Mensch höher von sich gedacht, nie stand er geschlossener gegen das Chaos, selbst ein beseeltes Rund, nach allen Seiten vollendet. Die Gotik erweist ihre barbarische Begrenztheit in ihrer Unfähigkeit zum Rund, und je nördlicher sie ist, um so spitzer ihre Formen. Alle diese gar herrlichen faltenreichen Gewänder, diese kühn gebauten Pietas, diese ehrwürdig ragenden Heiligen verschweigen nicht die improvisierte Existenz, die nur in einem für sie bestimmten Raum Bestand hat. Auch der Ausdruck, an dem sie reich sind, ist nur Relief und Fragment, kühnes, tollkühnes Symbol einer gebundenen Menschheit, für die kein gegenstandsloses Glück, keine Nacktheit existierte. Erst die Gotik reinigt die Welt von heidnischer Schönheit und überliefert sie dem Christentum. Gotik ist ringendes Genie, Seele, Persönlichkeit, Luther. Gotik kommt nie aus der Fläche heraus, ist Impressionismus. Und deshalb war Rodin konsequent. Hat diese Relief-Plastik keine Kathedralen mehr, muß man sie in Museen stellen, zur Not in Vitrinen.

In dem winzigen Dasein Maillols läuft die Plastik im Nu den Irrweg zurück und findet ins Freie, als hätte es nie eine Gotik gegeben. Die Holzstatuette eines stehenden Mädchens, eine seiner frühesten Arbeiten, offenbarte uns Mitlebenden mehr als eine Kunstrichtung, ließ plötzlich jenseits des Tumults erregter Persönlichkeiten eine Gelassenheit sehen, die man (dies war vielleicht die stärkste Wirkung) durchaus nicht als Resultat einer besonderen Abgeklärtheit des Geistes empfand, der nach vielem Ringen die Ruhe der Weisheit erkämpft, sondern als natürlichen Ausdruck einer einfachen, sorgenlosen Existenz. Das Gewand beginnt unterhalb der vollen Brüste und geht bis zu den Knöcheln hinab. Es liegt eng an, ohne die wun-

dervollen Falten der Griechen, spannt sich um Bein und eine Holzstütze, die bis zum Gesäß geht; letzter Rest des Reliefs. Auch in den Flechten des Haars spürt man solche Reste. Alles das bleibt zufällige Äußerlichkeit. Die Statuette steht frei. Der Blick umspielt sie, genießt die Tiefen-Dimension, labt sich an dem Rund. Es fehlt alles von den „modelés essentiels" einer geübten Hand, von dem Spiel von „trou" und „bosse". Die Oberfläche des Fleischs, das einfache Gewand ist von einem Handwerker geschnitzt, der nicht anders Tisch oder Stuhl bearbeitet hätte. Der Reiz liegt im Statuarischen des Ganzen. Und dieser Reiz schöpft so gut aus der Natur wie die Suggestion Rodins. Einem Block gleich ragt die Gestalt, still, ruhig auf den Betrachter wartend. Betrachtet man aber, beginnt das Holz dich anzublicken; nicht aus Augen, nicht aus Gebärden. Die Gestalt hat ein stilles Regen. Es liegt an der Haltung des Kopfes über den beiden Brüsten, an der leichten Wölbung des Bauchs, die andere Wölbung auslöst, an der ganz gefüllten Kurve des Rückens, an dem Volumen. Bald darauf erschien das große Relief eines sitzenden, nackten Weibes, das sich mit der einen Hand aufstützt[1]). Es wirkte noch überzeugender als das Holz. Der mächtige Körper ist nicht weniger rund, nicht weniger skulptural. Also liegt es nicht an dem Unterschied zwischen Vollplastik und Relief. Die Gestalt könnte sofort das Relief verlassen, und Maillol hat später ihresgleichen wiederholt in Rundplastik geschaffen. Die Wand ist Lehne, nicht Ersatz fehlender Gestaltung. Die Quell-Nymphen der Fontaine des Innocents kommen ins Gedächtnis, aber die Gestalten Goujons sind neben dieser Einfachheit überladen von Zierat. Kein reiches Gewand verhüllt zu schlanke Glieder. Keine michelangeleske Drehung des Körpers fügt mit Gewalt Tiefen hinzu, und vor allem fehlt jede auf Dekoration gerichtete Gefälligkeit der Renaissance. Der stille Handwerker hat die Wucht der Sarkophag-Gestalten Michelangelos von aller Symbolik befreit und an die Stelle des römischen Pathos die Stille griechischen Ebenmaßes gesetzt.

Ist er deshalb genial? Ebensogut könnte man einen Fischer, einen Landmann, der mit Umsicht sein Feld bestellt, so nennen. Oder einen der vielen namenlosen Bildhauer des alten Griechenlands. Hat er sich griechische Dinge angesehen? Sicher nicht mit dem Eifer Renoirs. Er wohnt immer draußen auf dem Lande, möglichst weit von der Stadt. Ein wilder Garten, in dem er früher im Freien zu arbeiten pflegte, ist sein „Museum". Heute ist er zu Ansehen und Vermögen gekommen und gleicht immer noch einem rauhen Hirten aus den Pyrenäen. Ein Be-

[1]) Eine späte wesentlich veränderte, nicht sehr glückliche Variante in Holz befindet sich in der Sammlung Baron Simolin, Berlin. Die oben erwähnte Fassung war Gips.

kannter lobte an der kleinen sitzenden Frau in Bronze den mächtigen Schenkel und behauptete, die Gedrungenheit weise auf die beste hellenische Zeit. Maillol, ohne sich etwas dabei zu denken, antwortete ernsthaft, dies sei der Schenkel seiner Frau. „La cuisse de Madame Maillol" wurde geflügeltes Wort.

Diese sitzende Frau mit der abwehrend erhobenen Hand und dem nach unten wie auf fließendes Wasser gerichteten Blick gehört eher zu Phidias als zu den Baigneusen, die Renoir in seinem Wald-Idyll miteinander spielen ließ. Das weibliche Modell liegt ihm am besten. Die Statuette eines Jockey, die vor Jahren auf Anregung des Grafen Keßler[1]) entstand, ist eine Naturstudie von bewundernswerter Sachlichkeit, aber entbehrt des Zaubers. Auch Maillol wäre, gäbe es keine Frauenbrüste und Schenkel, nicht Künstler geworden. Jener Zauber, der die Gestalt vergrößert, wirkt zumal in der Klein-Plastik Maillols. So ein Stück Bronze auf dem Tisch öffnet das bürgerliche Zimmer, läßt Raum hinein. Die großen Skulpturen erfüllen die Bedingungen ihres Formats. Zu denen gehört Verzicht auf das verborgene Spiel, das den Reiz der kleinen Gestalten immer wieder erneut. Daher wird jede Klein-Plastik im Anblick größer, während man die großen Stücke unwillkürlich verkleinern möchte.

Im Salon von 1903 wurde Maillol zum erstenmal zur Plastik gerechnet. Als Rodin, der Juror des Salons, dem Relief des Debutanten den besten Platz im Garten der Champs Elysées einräumte, war er von bewundernswürdiger Noblesse. Denn vielleicht setzte er selbst den Stein, von dem aus die Zukunft versuchen mußte, das zügellose Genie durch geordnete Gesittung und eine unerreichbare Vision durch lichtere Einfalt zu ersetzen.

[1]) Graf Keßler besitzt in seinem Haus in Weimar auch die große Steinplastik „Die Kauernde", die Maillol in Bronze seiner Vaterstadt Perpignan geschenkt hat, und verschiedene andere Werke des Künstlers. Die Sammlung soll demnächst nach Berlin kommen. Im Garten des Landhauses von Osthaus in Hagen steht eine schöne Steinfigur. Mehrere weibliche Standfiguren ließ sich Morosoff für sein Moskauer Haus machen. Eine sitzende weibliche Gestalt modellierte Maillol für den Kamin im Hause des Baron Kurt v. Mutzenbecher in Wiesbaden; jetzt in der Sammlung Henkell in Wiesbaden.

VON MAILLOL ZU LEHMBRUCK

Der Einfluß Maillols war überall beträchtlich, nur nicht im Lande des Propheten. In Paris haben Joseph Bernard und andere die Brauchbarkeit für bürgerliche Bedürfnisse erwiesen. Von tieferen Folgen ist dort noch heute wenig zu spüren. Wohl erscheinen die Kunstmittel Maillols, die einfachsten von der Welt, für Bildung einer Schule ideal geeignet. Das teilen sie mit denen Renoirs. Was sich der Verallgemeinerung entzieht, ist die mit solchen Mitteln auskommende Anschauung. Diese besitzt zu wenig Nuancen für französische Beweglichkeit. Darin steht sie dem weiten Herzen Renoirs nach, dessen Elysium auch die höchst gegenwärtige Poesie der Weltstadt umfaßt. Die Werke Maillols verschweigen nicht eine höchst bedingte Entwicklungsfähigkeit seiner Form oder vielmehr seines Formenbedürfnis. Es fehlt nicht an Variationen, und wir freuen uns jeder einzelnen, aber sie bleiben auf gleichem Niveau. Der Verzicht auf jegliche Art von Affekt ist nicht Errungenschaft nach heißen Kämpfen, sondern angeboren und schließt wesentliche Vertiefung aus. Man vermag sich nicht vorzustellen, Maillol könne je von seiner gesicherten Bahn in einen jener dornenreichen Pfade abbiegen, auf denen der einsame Individualist unserer Tage zur Höhe klimmt. Die Gemeinschaft, in die ihn ein gütiger Himmel zuließ, hat mit der Bescheidenheit des Handwerkers genug.

Wird Frankreich je für solche Einfalt reif werden, so reif, daß sich eine Schule daran knüpfen kann? Denn darum handelt es sich, nicht um die Aufnahme des Outsiders Maillol, für den in den Vitrinen der Liebhaber immer Platz ist. Seine großen Statuen stehen in deutschen Gärten, in russischen Palästen, in der Schweiz. Es gäbe genug Plätze für sie in Paris, aber nicht die Menschen, sich daran zu laben. Man wird in Paris nicht sobald mit der Hinterlassenschaft Rodins fertig werden, und die Beziehungen Maillols zu den Urahnen Frankreichs ersetzen den Lebenden nicht das geliebte Barock.

In Deutschland fehlen jene fernen Beziehungen. Dafür ergeben sich nähere, die von unserm Widerstand gegen das Barock im neunzehnten Jahrhundert gefördert

wurden. Und wir nehmen es heute überhaupt nicht so genau mit der Herkunft unserer Anregungen. Ein guter Teil des Maillolschen Einflusses kommt auf die Rechnung der Novität. Wenn einer sich vom Naturalismus in ausgefallene exotische Formen rettet und nach Kreuz- und Quersprüngen in allen möglichen Zonen auch bei Maillol halt macht, beweist er nur die Beweglichkeit seiner Industrie. So hat es mancher gemacht. Maillol wurde in Deutschland mit der Pfiffigkeit kleiner Kattundrucker, die ihre Muster nehmen, wo sie sie finden, exploitiert, und die Nachahmung blieb zuweilen noch unter der Perversion der Cézanneschule. Doch kam es auch zu ernsthafteren Berührungen. Wohl deckte sich Maillols Lebensauffassung und Lebensart, seine Rasse, seine von Zivilisation unbelastete Kultur mit kaum einer deutschen Bedingung. Seine Gestaltung aber traf hier auf Formen ganz anderen Ursprungs und von entfernt ähnlicher Richtung. Das Hinterland, das ihm zu Hause abging, fand er bei uns. Rodin hat in Deutschland nicht die gleichen Verwüstungen angerichtet. Nicht weil man hier seine Gefahren rechtzeitig erkannte, sondern weil die Kraft der Vision nicht bis zu jenem Abgrund reichte. Es lag nicht an der Selbstzucht eines Reinhold Begas, wenn er kein Impressionist, sondern der Bildhauer der Wilhelminischen Ära wurde, und Adolf Hildebrands Weigerung, auch zu den unantastbaren Werten Rodins ein Verhältnis zu finden, entsprang nicht ausschließlich gesicherter Gesittung, sondern auch einem spröden Protestantismus, der für die Leidenschaft des französischen Partners schlechterdings zu eng war. Es fehlt die Möglichkeit, zu paktieren, die noch zwischen Courbet und Leibl, zwischen Delacroix und Marées, zwischen Gottfried Schadow und den gleichzeitigen Bildhauern jenseits des Rheins bestand, und die Maillol trotz aller Verschiedenheit nicht ablehnt. Übersehen wir nicht die Kostspieligkeit solcher Prinzipienstrenge. Rodin ist noch etwas anderes als ein verfehlter Weg. Es bleibt mindestens eine erregte Materie übrig, die der reife Nachfolger zu seinen Zwecken zu verwenden vermag.

Maillol ergänzte Hildebrands nüchterne Doktrin. Sein Eintritt in Deutschland traf mit der langsam gewachsenen Bedeutung der Maréesschen Kunst zusammen und stellte einen neuen Weg zum Verständnis der Absichten unseres Meisters her. Die Verbindung blieb durchaus verborgen, half aber unbemerkt dem vorbereiteten Instinkt, die Richtung beizubehalten und zu erweitern. August Gaul hat sicher weder von Marées noch von Maillol seine Tierbronzen gelernt, noch weniger Barlach seine Hölzer, aber wie sie beitrugen, uns für Maillol empfänglich zu machen, hat er ihre Wege geebnet. Lyrische Bildhauer, die Georg Kolbe und Albiker, lernten an dem Beispiel strengere Haltung. Andere wie Haller, die ihm näher

kamen, variierten das Handwerk Maillols. Jüngere, wie Renée Sintenis oder Ernesto de Fiori fanden bereits eine Tradition vor. Erich Wild sucht die Tradition intelligent und mit gut gezüchtetem Instinkt zu vereinfachen.

Auch wenn man die Aussichten dieser losen Tradition nicht überschätzt, darf man sich freuen, daß trotz allen Zersplitterungen unserer Epoche diese Gemeinschaft, die zeitgenössischen Sinn mit edlen Werten einer uns teuren Vergangenheit verbindet, möglich wurde. Ihr fiel es zu, den Klassizismus, mit dem am Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine neue deutsche Kunst begann, von dem Stubengeruch der Biedermeier zu befreien und den schmalen Kern jenes rührenden Idealismus unserer Großväter und Urgroßväter zu rechtfertigen. Die deutsche Malerei hat seit dem Sturz der Leiblschule ähnliche Gemeinschaft nicht zustande gebracht. Man erkennt an ungeduldigen Geistern von der problematischen Konsequenz eines Edwin Scharff, welche Hilfen der Suchende in der Atmosphäre solcher unformulierten, aber lebendigen Traditionen zu finden vermag. Nicht die Macht der Persönlichkeiten ist ihre Stärke. Wer sehnt sich nach ihr vor einem Maillol? Man könnte eher lernen, sie zu hassen.

Aus dem Kreis ragt ein Künstler ungewöhnlichen Formats hervor, Wilhelm Lehmbruck. Seine Überlegenheit ist die Fähigkeit, den Gegensatz Rodin-Maillol tiefer zu erfassen. Die meisten Kameraden stellten sich einseitig zu dem Problem. Rodin hatte verloren, bevor sie ihn anblickten. Seine Zeit war vorüber. Lehmbruck, der stille Westfale, hatte Widerstände. Er findet mehr als einen Unterschied des Stils zwischen den beiden Franzosen. Menschliche Dinge, Temperament, metaphysische Dinge, religiöse Überzeugungen sprechen mit. Vielleicht, sagt er sich, war Rodin so, weil er einmal, ergriffen von Schmerz über den Tod der Schwester, in den geistlichen Orden trat. Zu solchen Menschen fühlt sich Lehmbruck hingezogen und erkennt dann das Wesensfremde, das seine Abwehr herausfordert, findet den Gegenpol, begeistert sich und erkennt wieder das, was dem Deutschen versagt bleibt, bleiben muß. Lehmbruck erlebt den Gegensatz zwischen Rodin und Maillol und den größeren: zwischen beiden und seinem Deutschtum. Das führt zu Spannungen. Man spürt sie in jedem Werk. Sie umschlingen den Stil, die Mache, bewahren den Stein vor der Erstarrung im Ornament. Er starb zu früh, um die Spannung zu einer erschöpfenden Lösung zu führen. Die Zeit hat unsere Kunst kein teureres Opfer gekostet. Das Fragment, das er zurückläßt, hält uns in Spannung.

Rodin war für den Schüler der Düsseldorfer Akademie das, was einer früheren Generation Böcklin bedeutet hatte, der Befreier aus der Manier der Geschickten, die seinen ersten Schülerarbeiten nicht fremd geblieben war, aus der Öde und dem

Schlendrian der Akademie; ein ungestümer Erwecker. Das Werk, mit dem der Junge 1909 das Niveau üblicher, übrigens äußerlich sehr erfolgreicher Talentproben verläßt, gehört in die Sphäre Rodins; ein männlicher Akt, eine Art Adam, weit überlebensgroß; deutsche Romantik tut es nicht billiger. Aber nicht nur jugendliche Überhebung trieb zu dem Format. Die Gestaltung hat nicht Größe, aber wuchernden Reichtum. Und schon drängt der Enthusiasmus auf Perspektive, trifft über Rodin hinaus auf Michelangelo. Die Evokation hat nicht die Kraft der Berufung, mit der Rodin den Ahnen erfaßte, noch die Dämonie des „Homme au nez cassé". Eine weichere jugendliche Hingabe, noch nicht gestrafft von Unruhe und Skepsis, träumt der Melancholie der Sklaven Michelangelos nach.

1910 zieht Lehmbruck, noch nicht dreißigjährig, nach Paris und findet Maillol. Noch im ersten Jahre entstehen seine ersten endgültigen Werke. Gilt die erschöpfende Darstellung einer Vision als Kriterium, sind es seine besten. Es fehlt ihnen nicht ein Anteil des Problematischen. Das fügt ihnen einen Reiz hinzu, ist das Unterscheidende gegen Maillol, ein modernes Vorzeichen, fast eine Auszeichnung. Lehmbruck hat nicht das mindeste entlehnt. Maillol war ihm keine Form, kein Stil, sondern eine Natur, ein begnadeter Breitengrad, glückliches Volk. Man mußte sich mit ihm auseinandersetzen, weil er schön war, weil man uraltes Sehnen der Rasse nach ihm spürte. Noch einmal die Sehnsucht Dürers. Das Problematische liegt schon in dem Torsohaften jener ersten Pariser Skulpturen. Sie sind, abgesehen von der allerersten Arbeit, der lebensgroßen weiblichen Figur aus Marmor im Duisburger Museum, die einen Übergang darstellt, Fragmente. Maillol würde es nie einfallen, seine Frauen ohne Arme und Füße zu lassen. Lehmbruck nimmt die Methode Rodins und geht darüber hinaus. Rodin zerteilte fertige Werke und labte sich an den Stücken. Lehmbruck komponierte ganz bewußt auf das Fragment hin. Jener schönste seiner Torsos, der Mädchenkörper mit dem kleinen Kopf und den verschieden abgeschnittenen Schenkeln, ist nicht mit Extremitäten denkbar, hat nie welche gehabt, wenigstens nicht in der spontanen Konzeption. Ebenso wie der naturgeschichtlich anormale Kopf nie größer sein dürfte. Und es ist Natur, die das bedingt, naturhafter Rhythmus. Die natürliche Musik in der Modellierung des Bauchs, eine Erinnerung an den Adel Griechenlands, bedingt den Schenkelansatz, der die Schwingung in Bewegung zu setzen scheint, bedingt den knospenhaften Kopf, in den das Rund der bezaubernden Brüste ausklingt, und die Drehung des Gesichts scheint noch eine letzte Konsequenz des vorspringenden Schenkelstücks. Jedes Mehr würde unsere Vorstellung von dem Körper verringern. Maillols Vollständigkeit entspringt ganz anderen Regungen. Schnitte man seinem kleinen

sitzenden Mädchen mit der abwehrenden Hand diese Hand ab, wäre die Form zerstört, denn der räumliche Parallelismus zwischen Schenkeln und diesem Arm gibt das Gleichgewicht. Die Bewegung des Kopfes verlöre die Wirkung, erhielte eine Spannung, womöglich etwas Dramatisches. Die Lyrik verschwände. Während die Spannung dem Spiel der Lehmbruckschen Plastik gerade den erlesenen Reiz gibt. Maillol wirkt am stärksten im kleinen Format. Kleinplastiken Lehmbrucks sind undenkbar. Die ersten Pariser Torsos füllen Räume. Man könnte sie nicht mechanisch vergrößern, aber Lehmbruck hätte es, das fühlt man, mühelos gekonnt. Die Büste nach der Gattin ist im Typus Maillol sehr nahe verwandt und unterscheidet sich nur durch die Monumentalität. Das gleiche Motiv, vorher ein südliches Volkslied, wird zur nordischen Fuge.

Selten haben sich auf gleich hohem Niveau ein Franzose und ein Deutscher so nahe beieinander gefunden und haben ihre Art so edel behauptet. Der Franzose wird zu einer wohlgebildeten Natur, der Deutsche zu einem kühnen Erfinder. Denn dringt man tiefer in das Verhältnis, erscheint die Anlehnung des Deutschen an den Franzosen wie Beziehung zu einem Dritten, und seine persönliche Tat bleibt von ihr unberührt, während Maillols Rolle dem Dritten gegenüber passiver erscheint. An der Form Lehmbrucks hat größeren Anteil Hans von Marées. Man spürt den Zusammenhang am deutlichsten in den Zeichnungen und in einem der wenigen Gemälde oder Gemäldeskizzen, der fleckenhaft komponierten Idylle, die wie eine freie Huldigung des Meisters der Hesperiden erscheint[1]). Warum hat Marées nicht diesen Menschen zum Schüler gehabt? Er hätte vielleicht die gar nicht marées-hafte Umkehrung in der Genesis Lehmbrucks ausgeglichen. Während sich Marées von bewegter Jugend zur machtvollen Ruhe der Reife durchkämpfte, fand Lehmbruck fast mühelos einen gebietenden Ausdruck der Ruhe und stürzte sich von hier in die problematische Bewegung oder, wie sein Biograph Westheim sagt, in die „Dschungeln des Seelischen". Diese Umkehr dürfte die Tragik seines Daseins gefördert haben.

Aber sie ist die Schönheit seines Schicksals und paßt zu dem geistigen Verwandten eines Marées; bestätigt auch sein seltenes Deutschtum. Er hatte nicht genug mit dem schnell gewonnenen Resultat, das nur eine und nicht die wesentlichste Seite seines Wesens vollendet wiedergab. Als er sich antikem Geiste näher befand, als es je einem Deutschen außer Marées vergönnt war, erinnerte er sich wieder an Rodin. Und diesmal lockte ihn nicht der Enkel Michelangelos, sondern

[1]) In dem Buch über Lehmbruck von Paul Westheim (G. Kiepenheuer, Berlin), Abbildung 61.

die Sphäre der „Bourgeois de Calais". Wieder greift er über das Nähere hinaus und wagt sich an den Ursprung dieses Rodin, die Gotik. Das Runde der Torsos zerklüftet sich. Er schafft schon 1911 die überlebensgroße Knieende, der bald der emporsteigende Mann und andere Gestalten ähnlicher Haltung folgen. Nun erhalten die Menschen Arme und Beine. Ja, es wachsen ihnen, scheint es, mehr Extremitäten, als die Natur ihnen gönnt. Die Glieder dehnen sich, der Typ der Gesichter wächst in die Länge, Marées verschwindet, grecohafte Askese sengt das Fleisch. Die große Knieende nimmt noch in die neue Gestalt den Extrakt des Früheren mit, die bezaubernde Sinnlichkeit französischer Madonnen der Gotik. Ihr Kopf hat noch die liebliche Demut der Torso-Gesichter, der Körper den Reiz der Wellung. Seltene Weichheit wärmt den gewaltigen Gliederbau, gibt der emporschwebenden Hand hauchhaft umhüllende Gebärde. Eine Gebärde antiken Adels und süßester Christus-Verehrung. So könnte man sich den Engel der Verkündigung denken, und fast jede der unzähligen früheren Darstellungen des Mysteriums wird profan.

Man begreift schwer, daß Lehmbruck diesem Traum zwischen zwei Welten nicht länger nachhing. Die Askese wird strenger, auch dürftiger. Manche der Gestalten wirken wie Vergrößerungen winziger Gipsfigürchen, mit denen Rodin Bewegungs-Motive skizzierte, und die Luft scheint ihrer Schlankheit gefährlich. Zum Beispiel der sterbende Krieger von 1916 oder vorher das Mädchen, das auf ganz gespreizten Schenkeln sitzt und den Kopf gewaltsam zurückbiegt. Es kommt zu krampfhaften Experimenten. Immer mit wunderbaren Details; so Kopf und Hand des emporsteigenden Mannes, eines vergeistigten Johannes, das Profil der Mutter mit dem Kind, eine schmerzensreiche Pieta. Es kommt zu glücklichen Erinnerungen an die Rundheit früherer Jahre, und immer wieder treibt den Sucher die Unruhe von der Idylle fort. Die Unruhe ist der Nachteil des Deutschen neben Maillol und seine tragische Überlegenheit.

Lehmbruck entsagte dem Leben in einem Augenblick der Gärung, die mit der tiefsten Zerrüttung seines Vaterlands zusammentraf. Die Durchdringung Rodins und Maillols blieb vor ihm. Die letzte Periode fehlt all den kühnen und unmutigen Verkündern, denen wir nachtrauern wie jung gestorbenen Geliebten, mit denen wir uns nicht vergangen haben.

* * *

Die Geschichte Renoirs und der Nachfolge vom Geiste Renoirs ist Zwischenspiel in dem Drama, Episode. Wir sind mitten im Stück. Längst wurden alle Be-

dingungen für das tragische Ende aufgerollt. Nach menschlicher Voraussicht steht dieser Ausgang längst fest, und nur seine Form kommt in Frage. Da stellt sich in der Dämmerung eine ganz unvorhergesehene Gestalt ein, ein Aljoscha aus den Karamasows mit dem unbezwinglichen Glauben, ein lächelnd siegender Held. Die Welt sah seine Art noch nie. Die Summe des Glücks ganzer Geschlechter häuft sich auf einen Scheitel. Schon der Name Renoir ist Melodie. Im Augenblick erhellt sich die Szene. Was der Held anrührt, strahlt. Der kleinste Winkel wird Licht. Und nichts, was er anrührt, wird brüchig. Man stutzt. Kann wirklich eine Laune des Schicksals gerade diese Episode vor dem Ende einschieben? Oder wendet sich das Stück wider alle menschliche Voraussicht doch noch zum Guten?

CÉZANNE

Renoir fand den reinsten Ausdruck des antiken Frankreichs. Dieser Ausdruck bedeutet Glück, apollinische Harmonie des Menschen mit seiner Herkunft, mit seinen Mitmenschen, mit seiner Arbeit; die Welt aus Blumen und Früchten. Er bedeutete auch Gegenwart, ein Immernoch. Es ist Wahrheit, wenn einer wie Renoir die Welt sieht. Man wird mit blauen Augen geboren. Renoirs glorreicher Intellekt und seine Schönheit war, das Angeborene zu rechtfertigen, den Schein, er verdanke alles nur der blauäugigen Anlage, zur Tatsache zu verdichten. Seit Poussin und Claude war kein so arkadischer Maler auf der Welt.

Genau so lange brauchte Frankreich, um den Menschen hervorzubringen, der die nördlichen Bestandteile der Rasse, den Mutterboden der Gotik, mit gleicher Intensität wahrnahm. Es gab vor Cézanne nordisch gerichtete Franzosen, z. B. die Nachfolger holländischer Landschafter im Walde von Barbizon. Aber Rousseau und seine Freunde waren beschattete Menschen von kleinem Horizont, selbst Millet, der den Norden tiefer nahm. In Courbet gärte ein Gegensatz zu dem lachenden Frankreich, den er für legitimen Widerstand gegen das Land satter Rentner nahm. In seiner uferlosen Fruchtbarkeit schwammen auch germanische Brocken. Diese Generation hatte Teile des Nordens als Flicken im Kleid. In Barbizon malte man dunkel, um sich bescheiden und schlicht zu geben, weil man im hoffärtigen 18. Jahrhundert hell und bunt gemalt hatte, und dachte an alles andere eher als an Gotik. Aus der Intimität von Barbizon gewinnt Corot sein Arkadien, und schon versinkt der Norden. Die Nymphen tanzen. An der Quelle schmückt Daphnis seine Chloe, und wir sind wieder bei Poussin und Claude in einem holländischen Ton. Man muß schon bis zu den Le Nain zurückgehen, um eine nordische Einstellung von germanischer Intensität zu finden, oder zu gewissen breitgelagerten Pietas mittelalterlicher Schnitzer, und da verdeckt der Norden die antike Herkunft.

Es traf sich, daß Cézanne ein Mensch des Südens war, nicht weniger durch-

drungen als die Renoir und Maillol, als die Poussin und Claude von den Wohltaten Arkadiens. Er spürte die Antike im Blut, sah ihre Schätze vor sich, wuchs in einem Lande auf, wo jeder Schritt an das erhabene Altertum erinnerte. Die Gegend bei Aix mit ihren weiten und regelmäßigen Plänen und dem geliebten Berge La Victoire im Hintergrund, mit ihren römischen Wegen und Viadukten schien ihm die geborene Szene für die Oden Virgils, nicht Kolonie der Antike, sondern Mutterland. Die Bürger von Aix, die nichts von ihm wissen wollten, waren Kolonisten.

Dieser Urfranzose erlebt den Dualismus Gotik und Antike. Die Rolle, die seit Dürer die Deutschen spielten, kommt einmal an einen von der anderen Seite. Vom Süden aus den Pol des Nordens zu finden und die beiden Welten zu einen, wird Aufgabe. Das Ziel lockt den Sucher an Abgründen vorbei auf steile Höhen, durch fruchtbare Gelände, durch unbekannte Tiefen. Überall hin, nur nicht in das Arkadien seiner Sehnsucht. Die Aufgabe wird erschütterndes Schicksal.

Das Gotische ist bei ihm rücksichtslose Unterwerfung der Materie unter den Geist, das Streben hinauf ins Unbegrenzte. Nicht mache, was Du mit Deinen endlichen Gliedern kannst, sondern was Du im Augenblick größter Spannung als verschwimmende Möglichkeit im Äther zu ahnen vermagst. Die Hand soll zusehen, wie sie zurecht kommt.

Auch die Tradition soll zusehen, auch das Publikum. Der frühe Cézanne ist ungefähr das diametrale Gegenteil Renoirs und teilt kaum eine Anschauung seiner Landsleute. Er will keinen Strich malen, den nicht eigene Empfindung befiehlt. Alles, was die anderen bringen, ist verdächtig. Man kann sich nicht auf die Rasse verlassen. Volk ist unförmliche Masse. Ungeheures wühlt in der Brust. Man wird Jahrzehnte brauchen, um sich selbst darüber klar zu werden. Wie soll man es der dumpfen Menge beibringen? Wahrscheinlich taugt es gar nichts für die anderen. Kunst kommt nicht von außen, und ihr Niedergang entspringt frevelhaftem Beginnen des Intellekts, der rechnet, wo erfunden werden muß, der hochmütigen Zivilisation ohne innere Regung. Kunst entsteht auf einsamen Wanderungen durch die Provence, im Zwiegespräch mit den beiden Intimen Zola und Baille, die wie er denken, sich mit ihm für die gleichen Dinge begeistern. Er liebt sie mehr als Vater und Mutter. Sie lieben ihn ebenso. Kunst entsteht aus Liebe zu hohen Dingen. Sie lieben Virgil und Flaubert und Apulejus. Sie lieben, von zukünftigen Taten zu sprechen. Man wird das Buch der Menschheit schreiben, die Geschichte, aus der sie ihr drohendes Schicksal erkennt. Man wird ihr Bilder malen gegen ihren faulen Instinkt. Man wird sie peitschen mit Bildern, peitschend bekehren. Man wird die Welt aus den Angeln heben.

Der Vater paßt auf. Der Junge hat die Rechte studiert und soll in das kleine blühende Bankhaus, die Gründung des Alten, eintreten, um einmal Nachfolger zu werden. Der Junge eignet sich gar nicht, aber hat nicht den Mut zum Widerstand gegen den Alten, auch nicht das Geschick, seinen Plan, den die Mutter unterstützt, dem Alten schmackhaft zu machen. Wenn der Vater fragt, wie es mit dem Talent stehe, gibt es keine Antwort. Talent gehört zu den dunklen Geschichten. Das ganze Leben ist eine dunkle Angelegenheit, und der Vater weiß sicher hundertmal besser darum Bescheid. Man erhitzt sich für ein anderes Leben, in dem es keine Hutgeschäfte und Bankhäuser gibt. In dem Traumdasein mit Virgil und Musset geht alles von selbst. Wirklichkeit aber ist ein Backenstreich. Womöglich hat der Vater ganz recht, ihn nicht hinaus zu lassen, und das ganze Projekt könnte Unfug sein. Die Bürgerlichkeit, gegen die man im Gespräch mit den Freunden große Töne findet, steckt dem Jungen in den Knochen. Zola kommt viel schneller vorwärts, ist zur Mutter nach Paris gegangen, dichtet schon. Cézanne darf endlich 1861 hin, und besucht die Akademie Suisse. Ohne Erfolg. Die schönsten Stunden, wenn er des Abends bei Zola sitzen kann und Pläne schmieden. Auf die Leinwand kommt wenig davon. Das Bildnis Zolas, eins der ersten erhaltenen Dokumente aus jener Zeit, ist eine in Öl gesetzte Zeichnung von matter Haltung. Er geht in den Louvre, versucht es, wie die anderen zu machen, kopiert dies und jenes. Es ist ein Herumtasten ohne Griff, ohne System. Paris taugt nicht für ihn, eine komplizierte Geschichte, ein Tanzlokal, eine Börse, eine Apotheke. Er weiß da mit seiner Sprache, seinen Gewohnheiten nichts anzufangen, und die anderen wissen noch weniger mit ihm anzufangen. Nein, Paris ist nichts für ihn. Reumütig kehrt er das nächste Jahr nach Aix zurück. Der Vater hat ihn richtig taxiert und will ihn nun endgültig in die Bank sperren. Cézanne ließe es sich schon gefallen, aber der Kopf will nicht. Er kann nicht rechnen. Das einzige, was er noch am ersten könnte, wäre doch wohl die Malerei. Dies ist auch Zolas Meinung, der nicht mit Briefen spart. Und da man die Malerei nun doch einmal nur in Paris ordentlich lernen kann und der Vater kein Unmensch ist, kehrt Cézanne zu Zola zurück. Ohne Zola wäre wahrscheinlich nie etwas geworden.

In Paris kippt der Zaghafte plötzlich ins Gegenteil um. Je unsicherer er sich fühlt, desto lauter rumort er. Er beginnt ein Bohèmedasein, wie es Paris noch nicht sah. Musset und Murger verhüllen sich. Ein Haß auf alles Bürgerliche, klotziger Hohn auf jede Ordnung. Oft gleicht er einem Stromer von den Fortifikationen, dem man nicht gern abends begegnet. Zola stehen die Haare zu Berge. Die Kameraden halten ihn für verrückt und amüsieren sich, ihn zu Exzessen zu reizen. Sein Haß

auf jede Bildung schont keine Heiligtümer. Museen sind auch nur Waffen bürgerlicher Macht. Der Louvre gehört ins Feuer. Unsere Spartakisten haben es nicht toller getrieben.

Hinter den Exzessen verbirgt sich ein leidenschaftlich leidendes Herz. Zola hat einige Umrisse im „Oeuvre" gezeichnet[1]). Ein Mensch, der nur von dem Glauben an seine schöpferischen Möglichkeiten leben kann und der ihn nicht hat. Heute hält er sich für den Auserwählten, morgen windet er sich am Boden und plant Selbstmord. Ein Mensch, der Gott sucht und ihn nicht findet, imstande, die Welt zu zerbrechen, wenn er ihn nicht findet, ein gotischer Mensch. Man hätte ihn zuweilen für einen der Eiferer aus der Hugenottenzeit halten können. Ein Absolutismus der Idee, dem kein Opfer zu groß war, gefährlich überspannt, naiv bis zur Lächerlichkeit und dabei unformulierbar. Was er eigentlich wollte, blieb unklar, und die Bilder halfen nicht zum Verständnis; plumpe Deformationen, prinzipiell auswendig gemalt, gegen die Natur, gegen jede Art von Überlieferung. Nur die Absicht, etwas anderes, als was bisher für Kunst galt, zu geben, wurde offenbar. Nichts war weniger gotisch als die wüste Form dieser Bilder. Nur der Geist war es, der unbestechliche Protestantismus, die Weigerung, etwas von anderen zu lernen, was man selbst finden muß, der Entschluß, an den Anfang zu gehen und sich mit eigener Hand seinen Weg zum Himmel zu hauen.

Es war wirklich mehr Hauen als Malen, was er in den Bildern trieb. Die gesuchte Stärke des Ausdrucks ist, so glaubt er, mit schulmäßigen Mitteln nicht zu erreichen. Die Masse der Materie soll helfen. Er häuft Farbe auf Farbe. Ein keineswegs geistiges Verfahren. Vincent trieb es später so. Der Pinsel fliegt in die Ecke. Mit der nackten Faust werden Berge von Schwarz, Blau, Weiß aufge-

[1]) Wie aus dem Werk Joachim Gasquets über Cézanne (Bernheim jeune, Paris 1921) hervorgeht, stimmt die Darstellung Zolas viel wörtlicher, als man bisher geglaubt hat, mit der ersten Zeit Cézannes, als die Freunde in Paris zusammen waren, überein. Der junge Claude Lantier und der junge Cézanne sind nahezu identisch. Laut Gasquet hat Cézanne viele Gespräche im ersten Teile des Romans als wörtliche Übertragungen bezeichnet. Erst nachher hat Zola die Gestalt nach den Bedürfnissen seines Werkes verändert. Cézanne hat dieses gute Recht des Dichters nicht angegriffen, und die Publikation des Romans hat nicht, wie ich in meinem Cézanne (R. Piper & Co., München 1918, S. 74, Note) vermutete und wie auch Vollard glaubt, zu einer Entfremdung geführt. Die Schuld an der Abkühlung scheint mehr auf seiten des Malers zu liegen. Zu der Menschenscheu, die mit den Jahren zunahm, trat in diesem Falle die übertriebene Besorgnis vor literarischer Beeinflussung. Doch behielt das Verhältnis bis zuletzt freundschaftliche Form. Vollards witzige Darstellung der Beziehung übertreibt die Gegensätze. (Vollard: Paul Cézanne, Galerie Vollard, Paris 1914, S. 121 ff.) Im übrigen ergänzen sich die beiden Werke von Gasquet und Vollard. Dem Problem kommt Gasquet sicher am nächsten. Der bewußte Verzicht Vollards auf alle psychologischen Weiterungen entbehrt nicht der Würze. Hinter der Ironie verbirgt sich Verehrung, hinter der Blague Bescheidenheit des Biographen, der Cézannes Leibhändler war. Der Dichter Gasquet gehörte zur Familie.

tragen, und das Messer drückt sie zurecht. Ein barbarischer Steinmetz. Es gibt kein Motiv. Jedes Motiv ist Lüge. Es gibt nur Schreien, Drohen mit Farbe. Zuweilen kam der Hohn verzweifelter Anarchisten über ihn. Zola hat nicht seine schlimmsten Stunden geschildert. Ich traue ihm Gesichte Grünewalds zu, und er ekelte sich, sie zu malen. Manchmal wurde ihm alles Bildhafte zum feilen Kompromiß, und nur das Chaos gab ihm Behagen.

Eine Weile beschränkt er sich darauf, Menschen zu machen, Gesichter. Es entsteht eine ganze Galerie geschundener Verbrechertypen; in Wirklichkeit brave Leute, Kameraden. Bei Suisse hat er Pissarro und Guillaumin gefunden. Sie bringen ihn zu Courbet und Manet. Bazille führt ihn zu Renoir. Courbet geht ihm am schnellsten ein. Manets Olympia wird ein Idol, das man nie zu erreichen vermag, vielleicht auch nicht erreichen möchte. Courbet steht ihm am nächsten. Der kümmert sich auch nicht um Übereinkunft, will auch nur seine Erregung mitteilen, malt auch so dick und fürchtet sich nicht vor dem Messer. Cézanne kleistert noch dicker. 1866 entstehen in Aix die beiden großen Bildnisse: der Vater im Lehnstuhl mit der Zeitung und der Freund Cézannes, der Maler Empereire mit dem großen Kopf und den zwerghaften Beinen. Es sind mehr Mauern als Bilder. Vielleicht hat er schon damals seinen Landsmann Monticelli kennen gelernt, mit dem er später oft zusammen malte, und auch der könnte ihm die pastose Manier bestätigt haben. Immer wieder entflieht er für kurze Zeit aus Paris, wo ihm das Treiben leicht zuviel wird und er um so schwerer die Zweifel an seiner Bestimmung überwindet. Die haben ihn eigentlich nie ganz verlassen.

So hatte bis dahin kein Franzose begonnen, so entblößt von allen Voraussetzungen der Schule, der Gesellschaft, der Rasse. Die Generation Bonnards, die 30 Jahre später kam, kämpfte gegen den autokratischen Amateurinstinkt, beklagte das vom Geschmack verlassene Handwerk und gab den Streit auf, sobald ihr etwas Ernsthafteres einfiel. Ihre Reaktion war Eintagsfliege. Cézanne dachte sehr oft daran, die Malerei aufzugeben, nie an einen Ersatz durch Kunstgewerbe. Der Mangel an jedem ordnenden Rationalismus war bedenklich. Seine Zweifel richteten sich nicht nur gegen die eigne Fähigkeit, sondern zuweilen gegen Zweck und Sinn jeglicher Betätigung künstlerischer Art, zumal gegen jede geschmackliche Sensation. Lohnte es sich noch, Empfindungen eines Menschen der Zeit mit Farbe und Pinsel auszudrücken? Für wen? Sicher nicht für Wände der reichen Leute. Und wenn man an die andern dachte, was blieb übrig außer Fratzen?

Geht so ein Mensch nicht im Chaos unter, kann er herrlich werden. Gelingt ihm, nachdem er vernünftig geworden, die Kraft seiner Unvernunft zu retten, schafft er

Welten. Langsam ballt sich das Durcheinander zu Formen. Die Formen drücken Last, Qual, Dunkel aus, bevor sie Menschliches darstellen. Sobald er ahnt, daß sie überhaupt darstellen können, ist er gerettet. In zyklopischen Massen regt sich französisches Barock. Von Natur im Sinne Courbets und der anderen ist noch lange keine Rede. Nicht das draußen Gesehene bestimmt, sondern das im Innern Gefühlte, der Schwung. Paßt die Natur dazu, ist es gut. Paßt sie nicht, wird sie passend gemacht. Deshalb kann das Bild immer noch natürlich sein. Die Natur ist groß. Ein nackter Mensch im Bilde kann tausend und kann zehn Details haben. Ein paar Flecke genügen unter Umständen. Die Kunst ist, die Umstände zu suchen, wie der Schwung sie braucht. Nur eine summarische Behandlung kann dem Organismus des Körpers und dem Tempo des Rhythmus gerecht werden. Man sucht sich Stellungen. Schon allein, wenn es gelingt, den Raum überzeugend zu geben, ist viel gewonnen. Bewegung, Gebärde, ein Stückchen Gewand gewähren unzählige Hilfen. Nicht die Natur wird deformiert, sondern unsere gewohnte Bildhaftigkeit. Vermag man dem neuen Schwung zu folgen, ist die Natur einwandfrei.

Dies die Romantik der schwarzen Idyllen um 1870. Die Romantik daran ist die rücksichtslose Vorherrschaft des Rhythmus. Das Detail, die Menschen in der Landschaft, der Bestandteil der Erde, das Wasser, der Baum, die Wolken, wird so wenig begrifflich wie möglich gegeben. Hätten die Frauen kein Hinterteil, stände es schlimm um ihre Deutung. Sie haben es — und was für eins! — so gut wie die Frauen Renoirs Brüste haben. Damit kann man Idyllen machen. Legt man diese Fleischkolosse auf ein Ufer, das irgendwie den Konturen der Gruppen folgt, baut man in den Fluß große vertikale Flächen, die z. B. ein Segel sein können, legt horizontale Wolkengebilde darüber, so kann ein Ornament entstehen. Je schöner, desto wirksamer die Farbe gewählt wird. Das versteht er. Könnten Farben allein ausdrücken, wäre der Ungebärdige überreich. Vielleicht rührt aber gerade seine Wirkung von dem Zusammentreffen dieser flutenden Sonorität dunkler Farbenakkorde mit dem klotzigen Zyklopentum seiner Umrisse her. Plötzlich ist das Groteske groß. Ein Nichts, ein paar Töne in dem Farbenkontrast, Töne, die halb zufällig eine Weste, eine Stirn modellieren, Licht im Schatten eines nackten Weiberbaues geben, eine Gebärde bereichern, den Unterschied von Wasser und Wasserspiegelung andeuten — und mit einem Male ist das Ornament kolossale Natur. Das Bedeutende an Cézannes Romantik ist Größe. Diese barocken Deformationen dienen keinem minimen Zweck, am wenigsten der Sentimentalität abgestandener Romantik. Nichts wird uns erleichtert, was unsere Auffassung verkleinern könnte. Schon allein der Begriff der Idylle in diesem Zyklopendasein, die Ruhe des psychischen

Momentes innerhalb erregter und erregender Arabesken bezwingt. Ein neues Pathos. Es kann aus komischen Details seine Würze erhalten, so gut wie das Drama Shakespeares. Es kann so gut wie Shakespeare und Daumier Gegebenheiten der Zeit zum Ornament wie zur Kritik benutzen, die Olympia in heterogenes Barock übertragen (das Bild bei den Bernheims), eine Mode monumentalisieren (das Bild mit den beiden Schwestern). Vielleicht haben auch die Etrusker Stücke, die wir für Heiligtümer halten, karikaturenhaft verstanden. Das, was in Cézanne karikaturenhaft wirkt, ist oft nur die Weigerung, auf unsere gewohnten Gedankengänge einzugehen. Seine Freude an nackten Frauenleibern und die Abneigung gegen jede literarische Behandlung bringt ihn dazu, seine erste und wohl großartigste Fassung der Versuchung des heiligen Antonius nicht von dem Heiligen, sondern von den versuchenden Gestalten aus darzustellen, während sich Antonius mit einer koloristischen Beteiligung im Hintergrund behelfen muß. Eine geniale Anwendung der Lehren Courbets, die weit über das geistige Niveau des Meisters von Ornans hinausgeht.

Wir wissen zu wenig von dem jungen Cézanne, viel weniger als von der Jugend Rembrandts, um eine erschöpfende Analyse seiner merkwürdigen Anfänge wagen zu dürfen. Vieles bleibt dunkel. Es fällt uns nicht leicht, in den Zeichnungen und Bildern zu dem Thema Olympia Huldigungen an Manet zu sehen[1]). Bestätigten nicht fast alle Jugendfreunde die weitgehende Verehrung[2]) könnte man diese Dinge für arge Spottbilder halten. War seine Anschauung damals eine zähe Masse, die er nur mit äußerster Anstrengung bildhaft bewegte? oder aber, beschwerte er allmählich, ähnlich wie Marées, durch viele Übermalungen das lockende Barock, um Ausdruck und Stabilität zu steigern? Verbirgt sich etwa unter den dicken Pasten eine ganz andere Form? Womöglich ein viel banalerer Anfang. Dies scheinen die Zeichnungen der Zeit zu bestätigen, die oft ein mehr als bedenkliches Genre ver-

[1]) Es gibt mehrere Varianten. Alle haben den unterstrichenen Verzicht auf die monumentale Statik des Manetschen Werkes, auf die klassische tizianeske Komposition gemein, sind beinahe Genrebilder unter Einfluß Zolas. Auf der Zeichnung von 1863 (mein Cézanne und sein Kreis S. 108), hat die Olympia eine Gespielin erhalten, die sich mit ihr auf dem Ruhebett vergnügt. Davor trabt die Katze, und ein Mohr eilt mit Früchten herbei. Die beiden Ölbilder zeigen die nackte Olympia mit hochgezogenen Knien. Bei ihr sitzt in Anschauung versunken, ein dicker Monsieur. Auf der Skizze (Vollard nach S. 32) hält die Mohrin die Bettdecke und enthüllt die Nackte. Auf dem sehr barocken, fertigen Bilde (Cézanne u. s. Kr. S. 109) steht die Mohrin mit einem riesigen Strauß in der Hand. Coquiot (Paul Cézanne, Librairie, Ollendorf, o. D. — 1919 — nach S. 144) betitelt das Bild „Le Pacha". Der Gedanke an die Nana Zolas ist unabweisbar. Doch erschien der Roman erst 1880, während das Bild um 70 gemalt sein muß. Vollard datiert die Skizze 1872. Nach der sehr lockeren Malerei könnte sie eine spätere Wiederholung des Bildes bei Pellerin sein.

[2]) Coquiot in seinem Cézanne-Buch beurteilt das Verhältnis sehr skeptisch und nähert sich Vollard.

raten. Wohl gibt es zu der schwarzen Idylle mit dem großen Segel und zu der „Versuchung" Zeichnungen, die dem Formenduktus der Bilder entsprechen, aber es fragt sich, ob sie die ersten Entwürfe darstellen, nicht während der Arbeit an den Gemälden entstanden sind. Die Entwicklung des Olympia-Motivs, die oben skizziert wurde, sagt genug. Dann wäre die Form schon in dieser Frühzeit nicht Geschenk spontanen Einfalls, sondern Resultat hartnäckigen Kampfes, und wir hätten uns wie bei Hans v. Marées einen sehr bescheiden begabten Taster vorzustellen, der nur durch Willensstärke und Einsicht vorwärts kommt. Viele Momente der folgenden Entwicklung, selbst der Reife, sprechen für diese Annahme. Jedenfalls fehlt es in der Frühzeit nicht an Widersprüchen. Auf eine der Wände des Sommersitzes der Eltern Jas de Bouffan malte er entweder gleichzeitig mit den ersten geklecksten Köpfen oder kurz vorher, hell und mit normalem Auftrag die hohen Panneaux der vier Jahreszeiten, die er im Scherz und um das Andenken des keineswegs verehrten Ingres zu ärgern, mit dem Namen des Malers der Odalisken signierte und die jedenfalls eher diesem als dem Cézanne von damals gleichen[1]). Kurz darauf muß am gleichen Ort das große phantastische Bild religiösen Inhalts entstanden sein, unverkennbar eine Erinnerung an Tintoretto[2]). Etwas später, vielleicht um 1865, „Die Orgie", das farbentolle Festmahl eines Venezianers, in das ein trunkener Rubens einbricht[3]). Noch in den sechziger Jahren die schöne Interpretation eines Motivs, das von Lancret sein könnte[4]). Das große Format und die reiche Palette lassen einen Gobelin als Vorbild vermuten. Dieses wurde erhöht. Man könnte dem Maler die Absicht zutrauen, das Dix-huitième auf die großen Quellen zurückzuführen, von denen sein Stil ausging, und alles Spielerische der Alkoven-Dekorateure zu unterdrücken. Dieser Lancret führt zu dem Bild mit den beiden Schwestern in Krinolinen. Das Dix-huitième hat sich in eine neuzeitliche Form von zwingender Wucht verwandelt.

Daneben laufen Variationen nach Daumier und Delacroix. Daumier hat die Wiedergewinnung des großen Barock-Ductus entscheidend gefördert. Auch die

[1]) Die Cézanne-Ausstellung im Herbstsalon, Paris 1904, brachte Photographien der Panneaux. Coquiot meint, er habe sie nach Abbildungen im „Magasin Pittoresque" direkt auf die Wand des Speisesaales gemalt.

[2]) Ich kenne diese und die folgenden Bilder nur aus Abbildungen. (Cézanne u. s. Kreis S. 97 und 99). Nach Coquiot sind alle diese Bilder, auch die Kopie nach dem Lancret, im Jas direkt auf die Wände gemalt. Das wird von Klossowski, der die Werke vor dem Kriege gesehen hat, bestritten. Er behauptet, sie seien sämtlich auf Leinewand gemalt. Die beiden hier erwähnten, bei Gasquet abgebildeten Bilder sind Stücke eines Gemäldes und wurden bedauerlicherweise bei der photographischen Aufnahme geteilt.

[3]) Abbildung in Cézanne und sein Kreis S. 95.

[4]) Ebenda S. 102.

Kopie nach der „Dante-Barke" gehört in diese Zeit[1]). Eins geht aus diesen Bildern und seinen, von Zeitgenossen berichteten Hymnen auf die Venezianer, Rubens, Delacroix hervor: Mit der Verbrennung des Louvre hatte es gute Weile. Wohl stellte er sich bewußt zu keiner Schule, noch zu irgendeiner Gemeinschaft, obwohl er sich heißer als irgendeiner danach sehnte. Das verbot die Empfindlichkeit seines Bekenntnisdranges, seine Gotik. Unbewußt aber macht er aus jeder der ungefügen Idyllen, auch wenn sie sich nur mühsam zum Barock bequemt, ein unverkennbares Zeugnis des modernen Franzosen. Kein Pariser von der Art Manets, nichts weniger als das; eher ein Courbet von schwerem Schritt, ein Courbet, der in einer Finsternis auf Delacroix und Delacroix' Vorgänger trifft. Inbrünstige Verehrung jener fernen Heroen, die allein ihm die ersehnte Gemeinsamkeit geben könnten, wird ihn langsam verwandeln. Mit dem „Sommertag" oder der „Promenade" von 1871 (Sammlung Max Liebermann) lichtet sich schon das Dunkel der Idyllen, und die Entwicklung des Meisters liegt vor uns.

Wenn man den Begriff weit genug nimmt, handelt es sich nur um ein Hellerwerden. Aber diese Weite ist nicht leicht zu bestimmen. Wirklich hellt sich die Palette auf, reinigt sich unter aktuellen Einflüssen. Dies die einfachste Form, die sich in Auvers in der Nähe Pissarros vollzieht. Sieht man darin das Wesen der Entwicklung, wird Cézanne zu einem Schneider à la Mode oder zu einem Impressionisten. Ebensogut könnte man den Übergang der Gotik ins Barock Mode nennen. Wirklich wandelt sich die Gotik Cézannes in eine Renaissance. Dies eine höhere Form, die sich in der Nähe Poussins vollzieht. Aber die Gotik vertieft sich auch gleichzeitig, und der einzige Nachfolger Rembrandts in Frankreich entsteht. Man muß seine Gotik sehr weit nehmen und das heiße Ringen eines Menschen um seine Vision gegen die Natur, auch gegen das Gesetz dazu rechnen. Und muß Renaissance so weit wie möglich begreifen, auch den nie endenden Kampf des Menschen um das Gesetz dazu nehmen; dazu die bis zur gefährlichsten Abstraktion gespannte Anstrengung des Intellekts, um über jeden Einfall, über jeden Zufall hinwegzukommen, um hinter die Natur zu gelangen; dazu die Einfalt, die in der Natur nichts wie Natur sehen will; dazu den Geist Virgils. Und wenn diese komplexe Form des Problems vor uns liegt, werden wir vielleicht entdecken, daß sich wohl die Palette, nicht aber das Schicksal Cézannes klärte, und daß der undurchdringliche Stürmer der schwarzen Idyllen ein vergleichsweise recht einfacher Zeitgenosse war.

Ein Wort von ihm steht über seinem Leben: „Kunst, die nicht auf Erregung be-

[1]) Abb. Cézanne und sein Kreis S. 93.

ruht, ist keine Kunst." Man kann auch statt Kunst Leben sagen. Es kommt nach 1872 ein sehr starker Umschlag, der die Erregung auf die Probe stellt. In Auvers bekehrt man ihn zum Freilicht. Gehorsam wie zu seinem Vater folgt er Pissarro, dem er dafür zeitlebens dankbar bleibt, und malt zwei Jahre nach dem Rezept Monets. Die Kameraden versuchen, ihm die Romantik auszutreiben, die nicht zum Stil des Tages gehört. Auch er erkennt die Gefahren seiner Romantik, hat schon vor Auvers, auf dem Wege von der Idylle mit dem großen Segel zu dem „Sommertag", mit der Reinigung begonnen und die großen schwarzen Formen zerstückt. Die Sonne hat die Gefäße gesprengt, und wo vorher Zyklopen lagen, grünt und blüht Vegetation. Plötzlich ist das Barock wie weggeblasen. Die Bilder bei Dr. Gachet in Auvers waren kaum von gleichzeitigen Pissarros und Sisleys zu unterscheiden. Er strichelt die Grüns, setzt vorsichtig Fleck neben Fleck, nur auf das Sichtbare gerichtet. Die Gestalten der Versuchung sind verschwunden.

Die temporäre Zugehörigkeit zu den Impressionisten, mit denen er ein paarmal zusammen ausstellt, ist eine notwendige Entziehungskur. Sie bedeutet etwa dasselbe für ihn wie für Delacroix die Reise nach Marokko, eher noch mehr: die einzige geordnete Gymnastik des Malers, der stets den Mangel eines ordentlichen Lehrers schmerzlich empfand. In seiner chaotischen Unruhe wurde ihm jeder Zügel zur Wohltat, jede Gemeinschaft zur Stütze. Je mehr Dokumente über ihn zum Vorschein kommen, desto weniger wahrscheinlich wird die Vorstellung eines auch nur zeitweise willenlosen Menschen. Die Kurzsichtigkeit, die in Courbet jede intellektuelle Organisation vermißt, führt bei Cézanne zum Absurden. Sicher hätte er einem unbeugsamen Vater nicht widersprochen und wäre geduldig in Aix geblieben. Sicher hat ihn Pissarro zu der Kur in Auvers bestimmt. Womöglich gewann sogar ein Dilettant wie der brave Dr. Gachet, der auch wie Pissarro zu malen begann, Einfluß auf seine Bestimmung. Die Teile seines Wesens, die sich unterwarfen, konnte er ohne Bedenken preisgeben, sicher, Ersatz zu erhalten. Jede Preisgabe wurde ihm zur willkommenen Probe seines Wesens. Sein Format war immer unverhältnismäßig größer als die Möglichkeiten seiner Beeinflusser. Es mag ihm nicht die Einsicht gefehlt haben, daß sich die Gefahren seines grenzenlosen Wollens verringerten, wenn er anderen nachgab.

Dies der Sinn der Auversschen Kur. Das Prinzip des Romantikers: Keine Kunst ohne Erregung! ergänzt sich um die Einsicht in die notwendige Selbstzucht. „Sich unterwerfen ist Bedingung jeder Vollendung"[1]). In Auvers wird dem ersten Teil

[1]) „La soumission est la base de tout perfectionnement", ein Satz von Auguste Comte, machte, nach Gasquet, auf Cézanne tiefen Eindruck (Gasquet, S. 45).

der Gleichung, der Synthese, der analytische Teil, zugefügt, Untersuchung und Bereitung des Anteils der sichtbaren Welt. Die unmittelbaren Folgen müssen fast ausschließlich negativ erscheinen. Man überwindet vor diesen Landschaften nie die Erinnerung an die Pracht des schwarzen Barocks und gäbe gern hundert solcher Impressionen für eine der frühen Idyllen. Nur wäre ohne Auvers keine weitere Entwicklung möglich geworden. Übrigens setzt die Besinnung schon in den Landschaften ein, die er während des Krieges in l'Estaque malte. In Auvers und Pontoise um 1873 erreicht die Reaktion das Maximum, und die Erregung nähert sich dem Nullpunkt. Daß die Bilder immer noch alles, was die anderen Impressionisten mit derselben Enthaltsamkeit fertig bringen, weit übertreffen, tut nichts zur Sache.

Gegen 1876 hat sich der Landschafter schon gesammelt. Die Striche teilen nicht nur, sondern gestalten. Die Zeichnung zieht sich zusammen, die Farbe spricht. Landschaft wird Gedicht. Diese Erlösung gab ihm die Heimat. Die Provence war für ihn immer ein reinigendes Bad. In Paris und auf dem Lande bei Paris, im Kreise der Kameraden, sog er sich voll von Neuheit. Vor den großen Linien der Ebene bei Aix verging das Stricheln, und man mußte malen, wie Virgil es wollte. Große Dinge verlangten große Gesichter.

So ein Gesicht besitzen wir in dem „Bahndurchstich" der Münchener Staatsgalerie. Cézanne enthüllt zum ersten Male seine antike Gesinnung und trifft gleich den großen Landsmann, der ihm voranging. Es ist nicht leicht zu erkennen, warum uns dieser Durchstich des Erdbodens für die Geleise einer Eisenbahn Erinnerungen an die Antike auslöst. Keine Legende drängt uns in jene Richtung, noch der robuste Auftrag der fast steinartigen Materie. Daß sich auf manchen Bildern Poussins entfernt ähnliche Umrisse im Hintergrund zeigen, bedeutet nichts. Vielleicht konnte einer, der vor dreißig Jahren das Bild zum ersten Male sah, aus Reaktion auf die vielen unruhigen Dinge, die man damals vor Augen hatte, diesen Vergleich wählen. Noch heute aber, nachdem uns solche Beziehungen gewohnter geworden sind und sich unser Landschaftsbegriff unendlich erweitert hat, ist es nicht anders, und wir finden diese kahle Landschaft enger verwandt mit der Antike als Corots Nymphentänze und die Bacchanalien Tizians. Es muß an der Einfachheit und Größe der Form liegen, an dem Blick, der ein Wesentliches erfaßt und aufbaut, naiv wie Corot, Renoir, Bonnard, aber mit anderer, unendlich größerer Würde. Es ist nichts von Natur in dem Bilde, das nicht Ornament wäre, kein Atom überflüssiger Impression oder eines verweilenden Sensualismus. Eine Woge gleitet durch unsere Vorstellung, füllt uns einen Augenblick, verläßt uns, um uns ewiges Sehnen nach ihr zu lassen. Und nirgends verletzt der gewaltige Rhythmus ein Stück der Natur.

Keine der Deformationen der früheren Bilder erschreckt den Betrachter. Keine Gewaltsamkeit steigert den Eindruck. Die Widerstände gegen die Natur haben vor Beginn des Bildes gewirkt, gehörten zur geistigen Existenz des Menschen, nicht des Malers. Was in dem Bahndurchstich gewaltig erscheint, hat die Natur so gewollt.

Es wird schwer, auf der langen Fahrt durch die reiche Schöpfung Cézannes diese Landschaft zu vergessen, und es war sein Glück, daß er, als ihn ganz andere Probleme bewegten, ihr Echo nie ganz verlor. Sein Bestreben wurde, dieses Glück einer seltenen Stunde zu festigen, zu organisieren, mit allen Einsichten kaltblütiger Objektivität zu bereichern, dem primitiven Wurf des Genies alle Schönheiten eines übersensitiven Suchers hinzuzufügen und doch so einfach zu bleiben. Diese Landschaft ist noch einmal ein Anfang, noch einmal seine Dantebarke. Die Tiefen seines Schicksals werden offenbar, sobald man sich klar macht, was es bedeutet, diese Landschaft zu seiner Dantebarke zu erklären.

Nicht nur ein Landschafter von bisher unbekannter Allmacht gibt sich in dem Bilde. Wir brauchen kein Porträt von ihm zu kennen, um gleich hier schon den ebenso großen Bildnismaler zu ahnen. Das ist vielleicht im letzten Sinne seine klassische Größe: diese Allmacht über jede bildhafte Natur. Wer das kann, kann alles, und die Welt hat für ihn keine Gattung. Diese Landschaft muß Platz für jede Idylle haben, muß sehr bald die Gestalten früherer Idyllen zurückrufen, gereinigt von der Willkür, getragen von einem klassischeren Barock. Gleich neben diesem Bild stehen Landschaften mit nackten Frauen, darunter das Meisterwerk, das Zelt mit den Frauen nach dem Bade. Was ist anders geworden? Auch diesem Bilde fehlt es nicht an unwahrscheinlichen Einzelheiten. Die Herkunft dieser blonden Frauen von den Geschöpfen der schwarzen Idyllen springt ins Auge. Nur das Blond ist neu, aber dieses Blond ist alles. Eine hellere Auffassung, die sich nicht am Unvermeidlichen festhakt, sondern die Massen, die sie braucht, mit Licht erleichtert, mit Tönen bereichert, mit Raum ergänzt. Die bildhafte Totalität ist landschaftlich geworden, hat Atmosphäre erhalten, entsteht vor uns, läßt unseren Blick mit entstehen. Die Entwicklung ist Teilnahme.

Nicht weniger deutlich zeigen die Bildnisse, was er sich im Garten des Impressionismus auflas und was er dazu tat. Die Zutat ist vor allem Erfüllung des Bildnis-Begriffs, eines Begriffs, der für den Impressionisten so wenig existiert wie das Gesicht der Landschaft; ist Seele des Objekts, sein Wesen, nicht nur Effekt einer Beleuchtung. 1877, ungefähr gleichzeitig mit Renoir oder kurz darauf malt er Choquet, seinen ersten Käufer. Renoir hielt sich noch viel weniger an Monet, gab ein sorgfältig gezeichnetes Brustbild mit allen Details; eine Zeichnung, die hinter-

her nach alter bewährter Methode von der Malerei aufgelöst wurde. Man merkt, er tat es Choquet zu Gefallen. Nie konnte Renoir mit Männern fertig werden. Ihr Fleisch zog kein Licht an, war überhaupt kein Fleisch. Fast fand er es obszön, Männer zu malen. Choquet wurde weichlich, weil Renoir ihn mit Geist erfassen wollte, und hatte keinen Raum. Ein Unding und banal. Cézanne greift zu mit dem Mittel des Impressionisten, verzichtet auf jede Vorbereitung, macht die Gestalt nur mit der Erregung. Ja, er ist erregt. Dieser Choquet reizt ihn. Dieser Mensch liebt Bilder Cézannes, behauptet, sie zu verstehen. Wenn man ihn malt, wird man dahinter kommen. Rodin hat solche Griffe, aber der Plastik fehlt die Gewalt der Übertragung. Eher ist es die Art Manets, dem zu Ehren soeben ein „Frühstück im Freien" entsteht. Aber Manet denkt mehr an die Fläche des Bildes, als an den Menschen vor der Staffelei, malt Haar, Fleisch, Kleider auf seine Art, malt vor allem. Cézanne baut. Mit den Steinmetzschlägen der ersten gekleisterten Köpfe wird der Mensch und der Raum um den Menschen gebaut. Die Steinmetzschläge sind plastisches Material geworden, das auch in die Tiefe greift. Die Methode Rembrandts, die männliche, für Männerbildnisse geboren, für Menschen, die mit Gedanken leben. Ist der Choquet ähnlich? Vielleicht erkannte man ihn leichter in dem Renoir. Aber die geistige Atmosphäre dieses Mannes, der ein Eigenbrödler war, wird vorstellbar.

Cézanne hatte bald nach dem Kriege geheiratet. Nach Auvers ging er als Ehemann. Die Frau blieb meistens zu Hause. Er hat sie in den siebziger Jahren als junge Frau oft gemalt; ein unbewegtes Gesicht, ovale Fläche. Es gibt gotische Madonnen, die mit so ausdrucksloser Haltung die Verkündigung über sich ergehen lassen. Bleibt das Erlebnis zu tief in ihnen oder ahnt ihre Jungfräulichkeit wirklich nichts von dem Mysterium? Alle Frauenbildnisse Cézannes haben diese Unnahbarkeit. Die Ehe, die ihm einen Sohn schenkte, muß eine seinem Wesen fremde Angelegenheit geblieben sein. Cézanne fürchtete die Frauen. Sie hatten in Paris sein Blut zu dem tollen Barock verführt, das die Natur betrog. Die Ehe war ein Kompromiß mit der Wirklichkeit draußen zwischen den Menschen. Sein geheimer Widerstand macht die Frauenbildnisse zu einsamen Symbolen. Sie erhalten schon unverkennbare Hinweise auf den Weg, den dieser Mensch durch die Welt nehmen wird, aber ihre Kunst hält sich frei von dem negativen Vorzeichen. Man denkt an nichts weniger als einen Strindberg. Kühle Einsamkeit behütet das Symbol, aber das Symbol bleibt nicht einsam innerhalb des Oeuvre. Ahnt man in den Landschaften den großen Porträtisten, führen die Frauenbilder zu den Stilleben. Es gibt deren schon in der ersten Zeit, z. B. das mit dem Brot, aus 1865, eine Vereinfachung

Manets. Gleichzeitig mit den tollsten schwarzen Idyllen ist das Stück mit der schwarzen Uhr entstanden. Ich weiß nicht, ob das Barock Cézannes je wirksamer war und ob sein Genie je tiefer drang, ob die Macht seiner Zyklopenbilder je die mystische Gewalt dieses Werkes erreicht, das ein Stilleben ist mit einem Tischtuch, einer Tasse, einer Vase und einer Pendüle im Hintergrund. Ein richtiges Stilleben, gestellt und nach der Natur gemalt. Ein ganz einfaches, weißes Tischtuch, das in geraden Falten hinabfällt und das mit seinen Falten Totengrüfte decken könnte. Eine Tasse, so bürgerlich wie möglich, eine höchst sachliche Tasse, eine Gespenstertasse. Eine Muschel, die nichts wie eine Muschel ist. Die Kinder halten sie sich ans Ohr, um das Rauschen zu hören. Vielleicht ist sie etwas größer als andere ihrer Gattung. Sie wächst zur Größe eines versteinten, vorsintflutigen Bestienkopfes. Man kann sich bei dem Gedanken an das Rauschen in ihrem Innern fürchten.

Möglicherweise werden einmal die schwarzen Idyllen für Kuriosa gehalten, während man sich nie etwas Erhabeneres denken wird als ein Tischtuch, eine Muschel, eine Tasse. Ich weiß nicht, ob neben dem Ausdruck dieser geraden Tischtuchfalten nicht jedes reichere Motiv, auch wenn es tiefste Menschheitslegende wäre, verkümmern muß. Und wer weiß, ob Cézanne, der tiefer als wir sah und dachte, nicht auf denselben Gedanken geriet und ihn mit Heftigkeit ergriff; ob ihm nicht beim Genuß dieser Tischtuchfalten der Ekel auf alle barocken Phantasien überkam und er sich schwur, nur noch Natur zu malen, ob nicht die Einsicht in diese Macht seiner Natur ihn nach Auvers und zu Pissarro wies und ihn anhielt, noch viele Auvers und viele Pissarros zu dulden.

Zusammen mit den Landschaften und Bildnissen in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre kommen auch Stilleben wieder, bildnishaftes Stilleben. Keine Medusen-Muscheln und Leichentuch-Falten. Mildere Bilder einer wärmeren Natur; Früchte, deren Farben uns wohltun. Der starre Kontrast von Schwarz und Weiß löst sich in vibrierende Töne. Die Stille hat etwas von der Größe gotischer Wandteppiche.

Dies war seine glücklichste Zeit, das Jahrzehnt von der Mitte der siebziger bis Mitte der achtziger Jahre. Er fühlt sich erlöst von dem Zwang seiner finsteren Romantik und befreit von der Kur gegen die Finsternis, hat noch die Einfalt seiner Jugend, fühlt sich von der Kraft des ersten Stoßes, der ihn zur Kunst trieb, beschwingt und dehnt sich aus. Viele Bilder, viele Gattungen von Motiven. Die Welt ist groß, und es macht Freude, sich in ihr zu tummeln. Man mag diese Zeit mit dem glücklichen Stadium unseres Marées nach der spanischen Reise vergleichen, als ihm die Spanier und Delacroix die Schwingen gelöst hatten. Ein kräftiger Sensualismus durchdringt die Motive. Die Lyrik der Monet und Pissarro verliert,

sobald sie sich näher mit der Natur einlassen, den Atem und verschrumpft zu Methodik. Cézannes Natur bleibt immer ein Gehäuse seiner Erregung, das er mit dem Enthusiasmus des Liebenden schmückt. Ein Bau, keine Fläche. Der Rhythmus bildet Tiefe, und wir dringen, während wir den Schmuck genießen, in weite Hallen ein. Er malte fast nur noch nach der Natur, setzte sich vor das Motiv, aber so scharf er hinblickte, so sicher er das Erblickte behielt: alle Natur bereicherte nur einen mitgebrachten Rhythmus, der von Delacroix, Poussin und Virgil handelte und von dem Motiv nur Stützen erhielt. Nichts Wahrscheinlicheres als die Landschaften jener Zeit. Man beschreitet die „Route tournante" in dem Bild der Sammlung Behrens, wird sogar von der sehr weit getriebenen Perspektive der Straße geradezu gezwungen, der Biegung zu folgen [1]). Die Mauern fangen den Blick. Aber man geht wie man solche Straßen in Frankreich zwischen Gartenmauern geht, mit dem Blick nach oben. Die Pracht jenseits der Mauern — man ahnt sie unendlich größer, als sie je sein kann — beschwingt uns. Cézanne ist der Landschafter des bebauten Geländes. Das, was Menschenwerk einer Natur zufügen kann, ist Objekt und Subjekt seiner Bilder. Die Impressionisten versuchten aus der französischen Landschaft eine Art Epidermis der Erde zu machen. Von nahem betrachtet, ist die Erde bei Paris nicht anders als bei Bunzlau. Es lag nicht in der Art Cézannes, sich zu bücken. Einem Corot wiederum, der auch von weitem blickte, geriet zuweilen, als er älter wurde, das Bild früher als die Landschaft, und in der Dämmerung entgingen ihm unentbehrliche Dinge. Cézanne nannte das „Mangel an Temperament". Seine Lyrik wird so mächtig, weil sie keinerlei lyrischen Apparat und kein Nachgeben der Objektivität erfordert. Seine Lyrik ist nichts anderes als Entdeckerfreude des Künstlers über Tatsachen. Die Gartenmauern in der „Route tournante" wirken unwiderstehlich, weil sie trotz der massiven Vertikale Schwingung bleiben, beweglich wie das Auge des Schreitenden; nicht nur nach dem Hintergrund laufende Mauern. Die Perspektive, so überzeugend sie sein mag, gibt nur einen Teil der Bewegung. Baummassen, die bukettartig über die Mauern quellen mit den Dächern und Schornsteinen drinnen, sichern den Blick und verhüten, daß er zu geschwind gleitet und nicht zurück findet. Trotzdem würde die Perspektive ein Loch in die Wand bohren, wäre nicht die Farbe. Der Kolorist baut Gegenbewegungen aus Tönen in der grauen Mauer, Tönen in dem Gelb des Wegs, erfindet das graue Haus, das über die Mauer schaut und die graue Fläche mit Blau stärkt, und schafft hier einen wesentlichen Widerstand für

[1]) Eine getreue farbige Wiedergabe des Bildes in Originalgröße erschien in den „Piper-Drucken". Ebenso der Junge mit der roten Weste.

das nach der Tiefe zugleitende Auge; erfindet schließlich am Ende des Weges das geränderte rote Dach, das tiefliegende Auge des Bildes. Es fängt unseren Blick auf, bändigt ihn spielend, federt ihn, treibt ihn in die Masse von Grün, eine fruchtbare Weide, und nun jagt der Blick nicht mehr, sondern saugt die kräftige Nahrung. Il faut manger cela! sagt Ingres von Giotto.

Das Wunderbare, daß wir nicht einen Augenblick glauben, hier wäre irgend etwas erfunden. Wie der Weg zwischen den beiden Gartenmauern, so läuft der Rhythmus seine vorher bestimmte Straße, und seine Aufgabe ist, diesen Weg zwischen Gärten als unauslöschliches Bildnis in uns hineinzuführen.

Dies sein Genie. Wir gleiten durch die Bilder der Monet, Pissarro, Sisley, des späten Manet. In den seinen bleiben wir. Seine Natur ist mächtig gebautes Gehäuse. Der Baumeister dachte nicht daran, das Haus mit persönlichem Ehrgeiz zu engen. Wie mache ich es groß? war seine einzige Sorge. Wie mache ich es so unpersönlich, daß keiner, der hinein möchte, von dem originellen Giebel oder einer verzwickten Fassade gehindert wird? Wie mache ich es für alle Menschen wohnhaft? Renoir dachte an Landsleute als Bewohner und schon er bedurfte eines gewaltigen Baues, um das anspruchsvolle Volk zu beherbergen. Cézanne baut für die Menschheit. Die Verantwortung Renoirs wird vervielfacht. Nicht nur der Mensch, der die Welt rosig sieht, soll hier zu Hause sein. Die Bedingtheit Renoirs, die der Unverstand in einer Palette zu finden glaubt, wird nur an Cézanne erkannt, der größeren Weltanschauung, dem größeren Plan. Optimismus, Skepsis sind ebenso relative Begriffe wie Nord und Süd. Die Synthese Cézannes umschließt alle.

Auch das Nordische. Seine Eindringlichkeit ist nicht rein französisch. Man kann die ganze an Landschaften reiche Kunst seit Claude und vor Claude nach ihr durchsuchen. Man findet Lyriker, man findet die gebaute Landschaft und hundert Argumente gegen Monet, der noch viel weniger französisch ist, aber der Bau ist Zweck für die Lyrik, für die antike Szene. Nirgends ergibt sich die romanische Herkunft der französischen Kunst deutlicher. Im 19. Jahrhundert erst beginnt die tendenzlose Landschaft und bleibt im Schatten des Waldes von Barbizon. Es fehlt der alten französischen Malerei das Gelände, das im 15. Jahrhundert die Conrad Witz, Lukas Moser und Genossen am Bodensee fanden. Der junge Dürer baute weiter darauf, und drei Jahrhunderte später hatten es deutsche Autodidakten, denen der Klassizismus nicht behagte, im Blute. Derselbe Mensch, der den Begriff der klassischen Landschaft zur ungeahnten Vollendung brachte, hat in seiner Natur einen urgermanischen Zug. Das Aquarell Dürers, die Kalckreut-Landschaft, in der Bremer Kunsthalle, gehört zu seinen Ahnenbildern. Sowenig von Blutver-

wandtschaft die Rede sein kann — nicht mehr, noch weniger als bei Greco und anderen sogenannten Ahnen[1]) — sowenig vermochte sein Instinkt diesen uns vertrauten Zug zu entbehren, um das romanische Übergewicht zu dichten, um dem Bildhaften Bildnisstärke zu geben, um klassisch zu werden. Es gibt solche Männerbilder nicht zum zweiten Male in Frankreich. Auch einem Ingres warf Cézanne (und in sehr viel gröberer Weise) Mangel an Temperament vor. Und wenn wie bei Géricault diese Gabe durchbricht, ist es nicht die von Cézanne gemeinte Spannung auf das Objekt, sondern ein Überschäumen von Kraft, oft nur schäumende Kraft, und das Objekt wird lediglich zum Anlaß, darüber wegzugehen. Die Zutat, die wir bei der Landschaft mit dem Aquarell Dürers bezeichneten — und es soll immer nur eine Bezeichnung sein — könnte hier etwa Leibl genannt werden, wenn man an die eindringliche Bildnisstärke Leibls denkt, die einem vielleicht bildhafteren Porträt Courbets abgeht. Cézanne hat beides und das Erbe unendlich größerer Gestalter noch dazu. Aus der Reihe seiner Bildnisse wächst der Umriß eines Meisters von rembrandthafter Art. Wäre Rembrandt nur Bildnismaler, könnte man sogar Cézanne eine ähnliche vergeistigende Erhöhung nachsagen, die einem Poussin mit Tizian gelang. Eine Erhöhung absoluter Art, wenn diese Vergeistigung nicht gleichzeitig Grenzen Cézannes sehen, mindestens ahnen ließe. Der Bildnismaler wird ein Rembrandt, den ein Hauch des alten Fouquet und der Segen Poussins von allen Lasten, die Rembrandt drückten, befreien. Die Lasten Rembrandts überwindet Cézanne restlos. Dies ist vielleicht der Höhepunkt seines Schaffens. Er tut diese Lasten ab, um andere auf sich zu nehmen. Die neuen können nicht mit Formen bezeichnet werden, sind nicht plastisch wie die Rembrandts, doch nicht geringer. Für den Freund seltener Akkorde und Töne, für den am Impressionismus erzogenen Genießer existiert die Belastung Cézannes sowenig wie die eines Beethoven für den musikalischen Monomanen. Sie muß begriffen werden, wenn anders sein rastloser Trieb nicht belanglos, wenn uns sein Menschentum nicht gleichgültig und ein nicht unwesentlicher Teil seiner Laufbahn, zumal das Ende, nicht dunkel bleiben soll.

Die Zeit reichster Produktion, bis etwa in die Mitte der achtziger Jahre, während der Cézanne, an bekannten Bildern gemessen, als mühelos, bedenkenlos, aus dem Vollen schaffender Meister erscheint, bringt ihn zur Erkenntnis der Gotik seines Wesens. Er ist kein Renoir, kann es, will es nicht sein. Das sagen seine

[1]) Vgl. „Cézanne und seine Ahnen", die 1921 in den Drucken der Marées-Gesellschaft (bei R. Piper & Co.) erschienene Mappe mit Faksimiles nach Cézanne und seinen Vorgängern. Hier ist auf die entfernten nordischen Ahnen nicht eingegangen worden.

Selbstbekenntnisse im Bilde. Die Reihe besteht neben der an Exempeln reicheren, nicht gehaltvolleren Reihe der Selbstbildnisse Rembrandts und hat in der neueren Kunst nur eine Parallele, die von Marées geschaffen wurde. Streckenweise ist Cézanne beiden weit überlegen. Es fehlt der bescheidenere Anfang der Germanen. Cézanne ist nie banal, hat sofort Niveau, schon in dem mit dem Messer gestrichenen Selbstbildnis von 1864. Er möchte am liebsten da anfangen, wo der alte Rembrandt aufhört, und seine jugendliche Draufgängerei trifft wirklich ein Stück vom Gehäuse der Größe, nicht den Kern. Dieser schält sich sehr bald unter der Wirkung des Barocks. Der drollige Kopf von vorn, bei Pellerin, wächst wie eine Frucht von seltener Farbe aus dem weißen Kragen hervor; räumliches Ornament mit einem unverkennbaren Gesicht. In dem Profil mit dem Strohhut befreit er sich von dem Barock und schafft eins der stärksten Bilder der Frühzeit. Diesem Gesicht traut man das Stilleben mit der Pendüle und die Zyklopenlandschaft zu. Die Selbstbildnisse vom Ende der siebziger Jahre sind als Uebungen des Malers, Lichtstudien, Farbenstudien gemeint. Die Dämonie hat sich fast spurlos verflüchtigt, der sinnliche Zauber verhundertfacht. Das Brustbild bei Pellerin gleicht einem prunksüchtigen Rembrandt, dem die Schätze der Menschen zu gering sind. Der Zierat hat nichts Begriffliches. Kein ziseliertes Gold, keine Feder, kein Sammet gäben die Pracht dieser Materie, den Tonreichtum des Hintergrundes, vor dem der gewaltige Körper mit dem Riesenschädel thront. Ein Fürst, der wußte, was er war. Und fast gleichzeitig malt er sich als Maler mit Palette und Staffelei; der Maler, der vom Leben nur Objekte seiner Kunst will. Ein Gesicht ohne Geist, wieder ein Gegenstück zu gewissen Rembrandts; Bilder, die man leer nennen könnte und deren Leere wie vorher die Fülle übertragen erscheint, so daß aus dem Seelenlosen Wille zum Maskenhaften wird. Die Maske verschweigt, was nicht zum Experiment gehört; Maske der Plumpheit, des Ungebärdigen; Maske aus wunderbaren Tönen, Idol.

Rembrandts letzte und größte Bildnisart fällt bei Cézanne ins reife Mannesalter, als er sich in dem Bild der Sammlung Behrens malte[1]). Er hat diese Art nicht wieder übertroffen, so wenig Rembrandt die Form seiner letzten Selbstbildnisse überbot. Bei Rembrandt spielt das Drama den letzten Akt. Tief wie die Falten des Greisengesichts furcht sich die Farbe, ein Schlachtfeld. So gewaltig bauen sich in dem Cézanne die Massen. Der Drang nach Ausdruck schiebt die Rücksicht auf die moderne Palette beiseite. Dunkle, schmutzige Töne reichen aus. Bart und Haar scheinen dem Meer Courbets entnommen, das Gesicht ist aus Pinselstrichen

[1]) Heute im Besitz des Malers Leo v. König, Schlachtensee.

gehämmert, und die Masse von Materie verkleinert die Augen. Die Struktur lockt den Kenner, näher zu treten. Am liebsten möchte man dieses Gebilde von Strichen berühren. Und tritt man nahe, wo man bei Rembrandt erstarrte Lava zu sehen glaubt, bietet Cézanne dem verblüfften Blick eine vollkommen ebene Oberfläche, glatt wie die Holztafel eines Primitiven. Die abtastende Hand findet keinen Widerstand. Aus den kleinen, in wundervolles Email eingebetteten Augen lächelt unmerklich Spott. Dies die Überlegenheit des Klassikers über Rembrandt. Er gibt sich, glaubt man. Einmal läßt sich seine Romantik gehen, schlägt um sich. Grober Irrtum! Bitte, was willst Du? Warum betastest Du mich? Geh von mir!

Denn es bleibt ja nicht bei diesem materiellen Phänomen. Der eine dick, der andere dünn im Auftrag — was ginge uns das an? Das Unheimliche ist die mühelose Macht, die Unabhängigkeit von der Materie. Ob ein besseres Bildnis, steht dahin. Eine höhere Art, das ist sicher. In dem Selbstporträt bei Carstanjen, ein Jahr vor dem Ende, lächelt Rembrandt deutlicher. Dieses Lächeln ist ein Höhepunkt, aber von der ganzen Last des Dramas beschwert, kaum noch freiwillig, ein Lächeln aus irgendeinem Rausch, den sich der alte Trunkenbold gönnte, halb irre vor Anstrengung. Keuchend, schwitzend zwingt sich die Materie zu verzerrtem Grinsen. Stolz ist dabei, kleiner Stolz, Stolz der Gedemütigten und Beladenen; auch Hohn, auch Theater. Noch jetzt hat der Alte Spaß an dem Lächeln, kennt die malerische Wirkung der gequälten Gesichtsfalten, stellt das Lächeln, malt es. Und eben dies ist der Kern der Tragödie.

Cézanne hatte auch alles Mögliche zu tragen, aber ließ es nicht merken, ließ sich überhaupt ungern etwas merken, ein Aristokrat neben Rembrandt. Er hatte keine Muße für das Wundern über sich selbst, das Hermann Eßwein mit Recht als das fruchtbare Proletariertum Rembrandts und wesentlichsten Anlaß vieler Selbstbildnisse erkennt[1]). Cézanne wundert sich nur über das andere, und auch in seinem Gesicht sieht er fast immer nur das andere. Fühlt er sich im Bilde, ist es höchstens ein mitlaufendes Lächeln, das ihm entschlüpft. Was ist er, Cézanne, dieser Mensch aus Aix, neben dem anderen, dem Kosmos? — Dieser Aristokrat hat für sich selbst ungemein wenig übrig. Ein Mensch, der nicht kann, was er will, ein Bildermaler ohne Bild, Handwerker, Fragment. Eins teilt er mit Rembrandt: Nur das Malen lohnt sich. Das teilt er nicht, hat es wie keiner je vor ihm auf den Schultern; eine Manie, für die er 1870 fahnenflüchtig wurde, ein Glück, ein alles aufzehrendes Laster, eine Krankheit. Ein Unglück! Denn wie die Hand über die Leinwandfläche

[1]) „Das Proletarische bei Rembrandt", Jahrbuch Ganymed (R. Piper & Co., München 1921), Band III. Als Buch, mit Bildbeigaben, ebenda 1923.

dieses Selbstbildnisses fährt und über die Meisterschaft erstarrt, die das Erregte ebnet, tastet sein ruheloses Auge die Vision ab und erstarrt über das geringe Relief seiner Erregung. Zu wenig, zu billig! Alles Malen ist Notbehelf. Auch dieses Klassische der Malerei, das Rembrandt übertrifft. Er fand seine Kunst weniger fragmentarisch, als die schwarzen Fragmente des Anfangs entstanden, diese barbarische Romantik, dieses Barock des Plebejers. Natürlich sind diese Anfänge jetzt für ihn beschämende Vergangenheit. Nun weiß er, was Malerei ist. Damals wollte man den Louvre anzünden und hätte das letzte Gebild der Menschheit zerstört. Nun ist er wissend, und das Unerreichbare steht vor ihm. Eben das, was dieser Rembrandt hatte. Der konnte sich das Proletariertum leisten. Es bedeutet nichts, daß er unter der Last ächzt, die er den Berg hinan trägt. Wo ist der Berg für uns heute, auf dessen Gipfel man sterben könnte?

„Wollen und nicht wissen, was." — Der holländische Proletarier wußte, wohin er ging. Was bedeutet das Selbstporträt neben dem Meer von Bildern? Was die Last seines Proletariertums neben der Spannkraft seiner Legende? Er war verachtet wie Cézanne, galt für verrückt wie Cézanne, war allein wie Cézanne. Was tat es ihm? Er hatte sein Theater, diese Geschichten aus dem Judenviertel, Potiphar, David und Saul, die Hochzeit Simsons. Er hatte die Wunder des Proletariers aus Nazareth. Er hatte sogar noch zeitgenössische Geschichten und hatte Hunderte von Menschen, die sich konterfeien ließen und wieder zu Geschichten wurden. Das Theater wuchs, Menschen und Engel bauten daran, heilige Apostel schleppten Steine, ganz Holland braute Mörtel. Rembrandt allein? Rembrandt verachtet? Rembrandt im Unglück?

Das alles war einmal. Es war noch vor ein paar Jahrzehnten. Delacroix entzündete noch einmal die Rampe, und das Theater strahlte üppiger als je. Delacroix, dieser Weise, der sich auch nichts merken ließ, ein kühler Mensch, ging abends zu Prinzessinnen, wußte sich zu unterhalten, verkehrte mit Ministern. Er hätte selbst wie Rubens Minister sein können. Und dann war es aus. Man spielt nicht mehr. Plötzlich ist das Theater, nicht das der Alten, aber das, was man jetzt zu spielen versuchen könnte, Schwindel. Natürlich denkt man nicht im Traume daran. Er auf so einer Bühne! Als einziges Theater blieb so ein Selbstbildnis. Und auch das wagte man nur halb. Heute wußte man, wie Delacroix malte, und Rembrandt und Poussin. Ja, sogar Poussin, diesen Göttlichen, glaubte man auswendig zu wissen, konnte die Palette dividieren, die Striche, das Schema der Struktur. Verfluchtes Wissen! Vielleicht hätte man doch den Louvre aufbrennen müssen. Heute erst war man verlassen, verkam in der Gosse, ein irrer Trunkenbold. Obwohl man

alles nur Denkbare dagegen tat, sogar in die Kirche ging und die Messe hörte, sogar jedes Jahr den Idioten im „Salon" ein Bild zur gefälligen Prüfung einschickte, er, Cézanne! Obwohl er sich beugte, geheiratet hatte, ein Spießerdasein führte, nichts tat, was ihn auch nur einen Schritt von der einen Aufgabe entführte, malte, malte, immer nur malte.

Natürlich wußte er, was an seiner Malerei war. Der größte Maler der Welt! Das genierte er sich durchaus nicht, gelegentlich den Aixer Mitbürgern hinzuspucken. Sie drehten sich um, um nicht vor Lachen zu bersten. Wie das natürlich gar nicht anders sein konnte. Auch in Paris war es nicht anders. Er fuhr oft hin, malte dort ein paar Monate, wo es gerade paßte, hatte immer ein Pariser Atelier, fuhr zurück, malte weiter. Es fanden sich sogar Leute, die die Bilder mochten; nicht nur Choquet und der Père Tanguy und ähnliche Maniaks; auch ganz ordentliche, vernünftige Leute kamen langsam. Das heißt, im Grunde waren wohl alle solche Leute Besessene oder Schwindler. Er fand seine Bilder gut, solange er daran malte. Sie waren Dokumente einer Empfindsamkeit, die nicht alle Tage vorkam. Dann ekelte es ihn, und er warf sie fort. Sie verkamen haufenweise. Es amüsierte ihn, wenn der Junge Löcher hineinschnitt.

Wollen und nicht wissen, was! schrie Marées. Marées war auch so einer, fing auch immer wieder an, kam dem Abgrund nahe und riß schließlich den Fund empor, den neuen Rembrandt, die neue Antike. Die Malfläche hatte Beulen. Die Hand, die darüber fahren wollte, zerriß sich. Was tut's? Drüben leuchtet der Hain der Hesperiden. Ich lebe, denn ich baue.

Wenn aber Cézanne Marées gekannt hätte, wäre ihm eingefallen, zu fragen, wo der Herr Kamerad dieses sonderbare Land gesehen und ob es nicht möglich sei, die Farben-Empfindlichkeit ein wenig zu entwickeln, die Willkür der Struktur ein wenig zu dämmen. Und das Rembrandthafte, warum Rembrandt?

Dies die Kehrseite der Vergeistigung. Die Impressionisten malen und folgern daraus ihre Existenz-Berechtigung. Cézanne erkennt die miserable Selbstbescheidung. Solches Malen vergrößert die Zerstückelung der Welt, die zu sammeln, erstes Gebot aller Kunst ist. Kunst ohne Welt ist Wahnsinn. Cézanne graut es. Sie analysieren den Kosmos zu Brei, und bis zum Hals versinkend, halten sie noch große Reden auf Persönlichkeit und das Recht der Hingabe, geilen sich an hübschen Flecken, an Ornamenten, an amüsanten Ausschnitten. Hat er nicht auch ausgeschnitten? Hat er sich nicht auch an geilen Flecken berauscht? Was kann man tun? Die Methode Renoirs paßt für Renoir. Man muß mit solchem Gottvertrauen auf die Welt kommen. Und in welcher Welt lebt Renoir? Rasse, Hand-

werk, Vaterland, Kindheit — die Begriffe Renoirs sind Begriffe der Vorzeit. Den festen Begriff finden, den heute noch wirksamen — wo steckt er? Renoir ist ein glücklicher Zufall. Läßt sich ein Geschlecht Renoir denken? Sie werden ihn analysieren und exploitieren wie Ameisen den Balg, werden sich daran begeistern, werden ihn im Louvre einbalsamieren. Gibt es eine Fortsetzung Delacroix'? Man kann ihn vereinfachen, auch er hat ihn vereinfacht. Fängt man damit an, bleibt nichts von ihm übrig. Was hat Signac gerettet? Rezepte, Analysen, Pandekten, Kunst und Wissenschaft. Chevreul und Delacroix! Wäre es nicht so schamlos, müßte die Dummheit empören. Man kann Poussin nach der Natur wiederholen, auch Michelangelo, auch Greco. Auch Gott? Ja, auch Gott. Was bleibt übrig?

Wir sollen uns nicht an Heiligtümern, die uns doch nichts nützen, vergreifen, sondern sollen nehmen, was uns bleibt. Wir haben die Natur. Also bauen wir mit der Natur.

Cézanne wird skeptisch. Delacroix hat geklagt. Renoir, der Optimist, hat von dem nahen Ende gesprochen. Doch tröstete sie der Glanz der eigenen Schöpfung. Die Zerstörer, die selbst an der Kürzung der Frist mithalfen, ahnten am wenigsten das Unheil; mit Blindheit geschlagene Diener dunkler Mächte. Muß nicht jeder mithelfen, ob er will oder nicht? Cézanne erlebt die Tragik.

Bauen mit der Natur, das heißt, mit dem Wind bauen, mit Sonnenstrahlen, mit dem Echo der Täler. Das heißt Verzicht auf alles Barock der Jugend, dem er zuweilen in Zeichnungen nach Gestalten Michelangelos nachhing. Wenn er sich tagsüber mit dem Motiv draußen gequält hatte, ohne weiter zu kommen, nahm er abends verstohlen Photographien vor, gerade solche Werke von ganz entgegengesetzter Art; Werke der Robusten, die nicht zweifelten, diesen Puget, der ein Monstrum von Bejahung war; und fuhr ihnen mit dem Bleistift nach. Nachher kam er sich wie ein Dieb vor. Nach der Natur hieß Ausschluß aller nicht draußen sichtbaren Dinge. Er mauerte sich vor sein Motiv. Die Gedanken rasten. Die arkadische Landschaft eignete sich schlecht für nüchterne Konstruktion. Aber es kam nur auf die Hellsichtigkeit und den Widerstand an. „Alles in der Natur formt sich nach Kugel, Konus, Zylinder." Hörst du, Virgil? — Das Buch war immer bei ihm neben Farbenkasten und Pinsel, aber so selten wie möglich zog er es vor. Es war gefährlich und kostete Zeit. Es saß und suchte den Konus. Man mußte vorsichtig vorgehen, strichweise die Form aufdecken und ebenso behutsam die Natur zusammenziehen. Zehn Pinselstriche an einem Tag waren viel. Das Temperament wurde zugeritten. Am anderen Tag kratzte man die Leinwand wieder ab, weil der eine der zehn Striche nicht saß, weil ein unmerkbarer Hauch den

Ton verschob. Zehn Striche am Tag waren viel zu viel. Ein Marsyas saß da und zog sich selbst vorsichtig die Haut ab.

Manchmal überraste ihn die Lust. Im Augenblick bevölkert sich die Lichtung mit nackten Bajaderen. Aus stammelnden Flecken formt sich ein wildes Bacchanal. O Rubens, o Tizian! — Nachher kam er sich wie ein Schmutzian vor, dem keine Lust zu gemein war. Eine neue Landschaft entstand. Die Basis war unerbittlicher Realismus. Er sah die Erde der Provence an, die Oberfläche und das Innere ihrer rötlichen Substanz, den Stein des Gebirges und seine Form, die Patina der Häuser in der Ebene und den Saft der Vegetation und den Zusammenhang des Einzelnen mit dem Ganzen, wie das Grün der Bäume, hundertfaches Grün der Bäume, zu der Erde, zu dem hundertfachen Blau der Berge, zu der Luft stand. Er ließ sich auf kein Ungefähr ein. Nicht wie er sich's dachte, malte er, sondern wie er nach unzähligen Prüfungen erkannte. Auf Dinge, die seine Intuition im Fluge erhaschte, richtete er seine Wissenschaft und korrigierte mit eiserner Energie den Flug. Er wurde der Flaubert der Landschaft und duldete, daß man auch ihm Ohnmacht des Einfalls nachsagte. Was wußten die anderen von der Wollust seiner Erkenntnis! Er schrieb wie Flaubert Dutzende von Sätzen, um den einen erschöpfenden zu finden, und die Massen auf seinen Bildern stehen wie Sätze Flauberts. Für ein Wort, dessen Klang und Bedeutung er brauchte, bearbeitete der andere Bibliotheken, wurde Spezialforscher Karthagos, mittelalterlicher Metaphysiker, römischer Gastronom, und nie hat ihn ein Fachgelehrter auf unhistorischem Brauch oder Gerät ertappt. Für einen Pinselstrich wurde Cézanne Mineraloge, Meteorologe. Als er nach hundertfünfzehn Sitzungen das Porträt Vollards unterbrach, fand er nur den Hemdausschnitt einigermaßen realisiert. Vollard machte ihn eines Tages auf eine winzige Stelle unbedeckter Leinwand an der Hand des Bildes aufmerksam, und Cézanne versprach diese Millimeter zu füllen, sobald er in Stimmung sei. Diese mußte abgewartet werden, weil man sonst gezwungen sein könnte, das ganze Bild zu übermalen und die Arbeit von Jahren riskierte. Die Millimeter sind offen geblieben[1]).

Auch uns Deutschen ist minutiöse Forschung in der Kunst nicht fremd. Die Modelle für das Kirchenbild Leibls alterten, während sie ihm saßen, aber auch das Bild blieb nicht jung. Seine technische Vollkommenheit greift vergeblich ins Vergangene. Cézannes Musendienst war die Kreuzigung eines Sensitiven von heute. Wenn ihm draußen einer nur von weitem zusah, packte er ein. Jedes Geräusch während einer Porträtsitzung brachte ihn außer sich. Er kannte sich nicht

[1]) Vgl. Vollard, Seite 95.

in solchen Momenten und zerstörte Bilder, die ihm gerade bei der Hand waren. Der plumpe Körper wand sich unter der einseitigen Konzentration. Und wurde reiner Klang, wurde farbiger Staub im Licht, wurde Nuance. Jedes seiner späteren Bilder besteht aus Schichten. Er übermalte so oft wie Marées, und die letzte Schicht hebt alle übrigen auf, faßt sie zusammen, formt das letzte Resultat zur spontanen Skizze. Die Konstruktion von Konus und Zylinder vollzieht sich im hauchartigen Aquarell.

Wir haben bunte Blumen und tonige Blumen. Die bunten sind entweder selbst aus starken Kontrasten zusammengesetzt oder rufen mit jeder Umgebung starke Kontraste hervor. Sie erobern uns leicht, ziehen schon von weitem den Blick; Lilien, Tulpen, Mohn, alle möglichen Feld- und Gartenblumen. Sie entsprechen Bildern van Goghs, sind dekorativ. Es fehlt ihnen, auch von nahe gesehn, nicht an Reiz; dafür sorgen Äderung und Flaum, das Poröse der Haut; ihr wesentlicher Reiz aber beruht auf der Fernwirkung starker Farben. Andre Blumen beginnen ihre besondere Wirkung auf unser Auge erst, wenn man sie in die Hand nimmt. Es sind Interieur-Blumen. Die moderne Gärtnerei hat gerade solche Arten gezüchtet. Wir können uns schwer vorstellen, daß solche Blumen früher, als die Häuser klein und die Gärten groß waren, existierten. Es gibt eine neue grüne Campanula. Sie hat nur eine Farbe, ein Grün, eine Art Eidechsen-Grün. Es ist eine sehr stille Farbe, doch vermag man kein zweites Grün daneben zu sehen. Die andern tun dem Auge weh; der kühle Epheu sticht, der Rasen wird giftig, es scheint mit dieser Farbe ein persönlicher, seltener, kostbarer Wert verbunden. Das Grün ist in dem behaarten Stamm am wenigsten ausgesprochen; es wird reicher und zugleich heller in den Wellungen der flaumigen Blätter, die sonst mit dem Stamm übereinstimmen, erhöht sich nochmal und nimmt eine durchsichtige Patina an in der klassisch gezeichneten Glocke und erreicht das Maximum von stiller Pracht in dem silbrigen Innern der Glocke; ganz tief drin sitzen grüne Pünktchen. Keins der Grüns gleicht dem andern, alle aber sind dasselbe Eidechsengrün. Dieser Umfang der Wirkung innerhalb einer Einheit weckt einen Begriff von Reichtum, neben dem der Reiz dekorativer Blumen vorlaut und billig, geringere Gattung erscheint. Man dämpft die Stimme in der Nähe solcher Geschöpfe, möchte Kelche für sie erfinden, Alkoven, Möbel, möchte ihre Eigenart auf andres und sich selbst übertragen. Die Organisation dieser leisen Schönheit drängt nach Verallgemeinerung. Das fehlt der andern Gattung.

An dergleichen kann man denken. Cézanne hat solche Lüste des Auges belauscht. Aber er tut noch viel mehr. Er macht das Leise klangvoll. Dieser Gärtner

bringt es fertig, seine Campanula in den Garten zu setzen und so, daß sie trotz der auf eine Farbe beschränkten Wirkung das Auge anzieht, nicht von nahe, sondern wo immer man steht, und so unwiderstehlich, daß die Blicke fliegen, sobald sie nur von einem Hauch des zarten Spiels getroffen werden. Und es ist keine Blume, sondern ein Haus zwischen Bäumen, ein Dorf, ein Fluß mit Brücken, ein menschliches Antlitz, Gestalten im Walde, Früchte, Feld, Erde, Himmel, eine ganze Welt. Wir kennen Welten aus dunstigen Tönen: Turner mit seinem Feuerwerk, die Schleier Whistlers, den späten Monet mit seinen nebelhaften Reflexen. Sind es Welten, in denen außer der Phantasie des Verzückten noch etwas leben kann? Nicht etwa nur Träume und Ideen listiger, wollüstiger Maler, denen die Welt verschwand? Diese Welt hier ist greifbar lebendig, nichts weniger als Dunst, stark wie die Sonne der Provence, wie ein Bauer des Landes, wie die gebärende Kraft des gebenedeiten Bodens. Man erlebt hundertmal bei Aix die Sachlichkeit Cézannes, so sicher wie das Venedig der Guardis, das Holland Vermeers, das England Constables; noch sicherer, unabsichtlich wie die Natur selbst. Neben seiner vibrierenden Kondensation des Objekts wird Constable Naturalist, und das tanzende Venedig Guardis zu einer stilisierten Fiktion.

Das Erstaunliche liegt einmal in dem Relativen, der auffallenden Entwicklung innerhalb des Oeuvre, diesem Wachstum aus dieser Wurzel. Das ist das geringste. Tiefer ergreift uns das Absolute der Leistung, die unbegrenzte Erfüllung aller Forderungen des Objekts, mit der sich unsre Sehnsucht restlos erfüllt; eine Sehnsucht, die nicht erst von dem Schöpfer dieser Dinge geweckt wurde, sondern latenten Bedürfnissen der Menschheit von heute entspringt. Dies ist zeitgenössisch.

Cézannes Realität ist von Meistern vor ihm kaum geahnt worden; auch von Delacroix nicht, von dem er abstammt. Er ist deshalb nicht größer. Seine Realität besteht jenseits der hohen materiellen und geistigen Suggestionen eines Delacroix. Der sichere Rückschluß vom Werk auf den universellen Menschen — bei Delacroix ein Hebel unsrer Verehrung — bleibt versagt. Cézanne ist neuer. Das beweist nichts. Wäre es allein entscheidend, so könnte man einen Futuristen über Michelangelo stellen. Cézanne erweist die Gültigkeit seiner Neuheit. Innerhalb der neuen Bedingungen und Forderungen seiner Zeit nähert er sich dem Ideal mit Hilfe einer Organisation von nichts weniger als aktueller Fülle, mit einem Mittel, das von keiner genialen Willkür bestimmt wird. Die Überlieferung reicht es ihm dar. Seine nächsten Vorgänger, Delacroix und die Impressionisten, haben es vorbereitet, und er übernimmt es in dem Augenblick, wo es genommen werden muß, um nicht verloren zu gehn.

Dadurch rückt der Outsider auf einmal an einen vorher bestimmten Platz der Entwicklungsgeschichte. Sein Beitrag fügt ihn der großen Kette ein, die bei den Venezianern begann und in ununterbrochener Folge über Greco, Rubens, Poussin, Watteau, Delacroix zu ihm und über ihn hinausreicht. Das kunsthistorische Faktum erschöpft nicht seine Bedeutung. Es handelt sich nicht allein um eine Vervollkommnung des überlieferten Mittels, sondern um eine neue Konstellation aller Mittel. So wenig sein Fortschritt einen Delacroix vollendet, der als Komplex, so wie er vor uns steht, vollkommen ist, ebenso wenig gelangt man von Delacroix in grader Linie zu Cézanne. Sie liegen ebenso auf verschiedenen Ebenen wie Delacroix und sein Raffael, der auch nicht seinem besondern Wesen gemäß fortgesetzt werden konnte. Man glaubt von Balzac und Flaubert, Puschkin und Dostojewski, obwohl sie entwicklungsgeschichtlich eng zusammenhängen, sogar manche Ziele gemein haben, sagen zu können: sie reden nicht dieselbe Sprache. Dasselbe gilt hier. Der Vergleich Cézannes mit Dostojewski[1]) ist deshalb so günstig, weil auch die von Dostojewski vollbrachte Differenzierung jede Verengung und Schwächung des Übernommenen vermeidet.

Von dem technischen Problem wenigstens die Umrisse: Cézanne modelliert nicht mit der Zeichnung, verzichtet auf alle linearen Umrisse, da sie seinem Gefühl willkürlich und seinem Rhythmus hinderlich erscheinen. Er modelliert nur mit Farben und Ton. Das Gleiche läßt sich von Manets Farbenkontrasten sagen. Cézanne mildert und raffiniert die Kontraste und vervielfacht die Töne. Er vervielfacht sie nicht nur, baut geradezu das ganze Bild aus Tönen auf, läßt den Kontrast der Farben verhältnismäßig zurücktreten[2]). Warum wirkt er trotzdem so gestaltreich? Die Abtönung muß von Rechts wegen das Bildhafte verweichlichen und verwischen und unvermeidlich zur Auflösung führen. Wie entgeht Cézanne dieser Klippe, an der Monet mit einer viel geringern Intensität der Abtönung scheitert? — Mit zwei Gegenmitteln. Zunächst mit einem längst bekannten, das Constable wiederentdeckt und den Nachfolgern übermittelt hatte, dem Cézanne nur eine neue Verwendung und Ausdehnung gab: die manuelle Stufung zwischen den Tönen. Der dunkle Ton gleitet nicht widerstandslos in den hellern, sondern in deutlichen Absätzen, die der Pinsel rhythmisch organisiert. Die Pinselschrift schafft Kadenzen. Im Prinzip machen das Monet und die andern ebenso. Sie

---

[1]) Vgl. meine kleine Cézanne-Monographie (München 1913) S. 10ff.

[2]) Dem widerspricht auch der Reichtum der Palette. Emile Bernard (Mercur de France, Oktober 1907) nennt fünf verschiedene Gelbs, vier verschiedene Blaus, sechs Rots, drei Graus. Aber aus diesen vielen Farben mischt Cézanne in homöopatischen Dosen die seinen.

teilen mit dem Pinsel die Farbe, um ihr Konsistenz zu geben, da eine bewegte Fläche ungleich stärker wirkt als die glatte derselben Farbe. Schon Delacroix machte es so, und im Prinzip hat es Veronese nicht anders gemacht. Die Teilung erfolgt durch mehr oder weniger lange, gerundete oder grade Striche. Der Leuchtkraft zuliebe kürzen die Impressionisten die Striche und, um den Flächen die Ruhe zu geben, machen sie die Schraffierung gleichmäßig. Bei Monet sind die Striche kommaartig, bei Sisley länglicher, bei Pissarro mehr punktiert. Die Gleichförmigkeit des Strichs macht die Teilung zu einem relativ dem Dekorativen zuneigenden Verfahren, dessen Mechanismus hervortritt, sobald man an die alten Meister und zumal an Delacroix denkt. In Delacroix' Bildern trägt jeder Strich gleichzeitig Gestalt und Farbe, und nichts Mechanisches hat Platz. In den Bildern der Seurat, Signac und der andern Neo-Impressionisten (deren Versuche Cézanne mit Aufmerksamkeit verfolgte) wird der Mechanismus immer deutlicher.

Cézanne erkannte das arg Bedingte des Zusammenhangs dieser Nachfolger mit Delacroix. Er bereichert den Teilungsmodus. Die Systematisierung der Handschrift wird durchaus nicht aufgehoben, nur fügt sich die Struktur aus einer Menge verschiedener Einheiten zusammen. Man erkennt auf den ersten Blick ein sehr ausgesprochenes System von Flecken, Strichen, Schraffierung; jedes Bild hat sein eigenes, und innerhalb desselben Bildes wechselt die Einheit. Gebogene Striche à la Delacroix wechseln mit kleinen und großen, gradlinig schraffierten Flächen. Die Schraffierung geht scheinbar über das ganze Bild weg und hält es zusammen, aber ist nur ein durchsichtiges Netz über andern ebenso durchsichtigen Strukturen. Oft wird der Pinsel haardünn, dann wieder läuft die Farbe in anscheinend zufälligen, aquarellmäßigen Lachen. Das System ist übersichtlich und unübersehbar.

Mit den Jahren wächst die Einheit, und die Differenzen im Gewebe treten zurück. Das System wird immer weniger greifbar. Wenn man einen Zipfel zu erhaschen glaubt, steht die Natur vor uns. Manet riß mit den ersten Strichen den Rhythmus an sich. Gelang es, war es gut; gelang es nicht, wurde das Bild aufgegeben. Wenn er begann, wirbelte es auf der Leinwand von farbigen Strichen. Der Embryo war ein pulsierendes Herz. Dieses bekleidete sich mit Fleisch und Knochen, und der animalische Impuls formte jedes Detail, gab ihm Materie, band es ans Ganze. Die Leinwand Cézannes muß zu Beginn des Bildes eine kahle Fläche gewesen sein, mit sonderbaren Zeichen hier und da, die das Terrain absteckten; ein topographischer Plan, in dem gewisse Kategorien von Dingen schematisch aufgeführt waren, nicht ihrer Art, sondern nur ihrer Lage nach. Die Lage aber war haargenau bestimmt. Nach ähnlichem Prinzip soll Poussin seine Bilder gebaut haben. Er modellierte,

sagt man, die Gestalten in Wachs und stellte sie zur Szene zusammen. Cézanne vollzog diese Vorarbeit im Kopfe und nahm nicht Figurinen, sondern geometrische Zeichen, räumliche Abkürzungen der Details des zukünftigen Bildes. Das Schema verzichtet ausdrücklich auf jedes Äquivalent der Materie. Keine Pinselarabeske malt den Unterschied zwischen Fleisch und Stoff, Stein und Baum, Himmel und Erde, zwischen Blume und Glas, Frucht und Schale. Nur die Nachbarschaft macht das Detail wahrscheinlich, weil sich die Leinwand mit zahlreichen Zeichen derselben Art füllt und weil die Zeichen miteinander verbunden werden. Ein Haus entsteht vergleichsweise durch den Weg, der an ihm und anderen würfelartigen Zeichen gleicher Art vorbei führt, nicht etwa durch die Wiedergabe des Baumaterials oder anderer Kennzeichen. Es bleibt Würfel, aber die Stellung des Würfels am Wege erzählt uns die Geschichte des Hauses. In Baumgruppen wird die ornamentale Struktur der hellen und dunklen Teile betont, so daß helle und dunkle wolkenhafte Körper entstehen. Man kann auf keinen Baum Cézannes klettern, kann keine Gestalt Cézannes betasten, und nichts ist weniger eßbar als seine Früchte. Mit dem Sensualismus Manets verglichen, sind die Stilleben Cézannes reine Mathematik.

Oder reine Musik. Der Klang bringt die Farbe. Sie gibt von dem Detail nur den Anteil am Farbenakkord des Ganzen und den Tonwert, diesen aber mit derselben Genauigkeit, mit der die räumliche Lage der Dinge bestimmt wird. Der Ton ergänzt das rein räumliche Mittel, und da die Farbe für keine Materie zu sorgen hat, erreicht sie die unvergleichliche Reinheit des Akkords. Gauguin verglich das polyphone Spiel Cézannes mit einer großen Orgel und nannte ihn einen Schüler von César Franck. Der Musiker reicht nicht aus, und die Orgel ist ein gar plumpes Instrument, viel zu sonor, viel zu sinnlich für den Spiritualismus Cézannes. Ein Orchester von Straduarius wäre eher denkbar, das nur auf der E-Saite spielt.

Man begreift, was Cézanne vom Modell wollte und warum er später die Stilleben nach künstlichen Früchten und Papierblumen malte, weil die natürlichen nicht solange hielten; warum er sich für seine Gestalten ungeschickter Aktzeichnungen aus seiner ersten Jugend bedienen konnte. Natur hatte er mehr als genug. Er bedurfte von der Außenwelt nur der Angelpunkte für seine Mathematik.

Dies die Grundzüge des Systems, soweit sie ohne Mathematik darstellbar bleiben. Die Farbe wird bis an die Grenze der Auflösung zerlegt; Pigment, Auftrag halten sich an geringste Mengen. Die Mathematik der ins Räumliche wogenden Striche baut das Farbige wieder zusammen. Die Synthese überwiegt bei weitem die Analyse. Daher die erstaunliche Geschlossenheit von Bildern, die anscheinend nur aus

ein paar dünn gestrichelten Flächen bestehen. Die Striche, für das rohe Auge Fetzen, sind in Wirklichkeit Klangbündel des Farbigen, Raumbündel der Natur. Zurückblickend vermag man sich vorzustellen, daß in den ungeschlachten Massen der schwarzen Barockbilder bereits die Ahnung von einer kubischen Raffung der Erscheinung ihr Wesen trieb.

Die Beteiligung der Geometrie an der Kunst ist uralt wie die Pyramiden und der Kubus, aus dem die Ägypter ihre sitzenden Idole gewannen. Ohne Mathematik, ob bewußt oder nicht, ist keine Venus, keine Mutter Gottes entstanden. Als Adam die gewölbte Hand um die Brust der Eva legte, keimte der Instinkt dieser räumlichen Bildung. Einer Epoche, die sich immer unbedachter dem Sensualismus der Natur überließ, mußte dieser Zusammenhang schließlich ganz entgehen. Die Mathematik war dem Künstler etwa noch in der Plastik gewohnt und in einer Malerei, die sich noch nicht ganz von der Plastik gelöst hatte. Wir wissen, wie Ingres nach den Säulen im Körperbau suchte, und kennen Marées' Forderung, in dem Kopf die Kugel, in den Beinen Kegel zu sehn. Bei Marées kann schon eine Reaktion auf den vorausgeahnten Impressionismus mitgespielt haben; mit Sicherheit bei einem Sonderling unter den Malern, dessen Einfluß gerade ein Extrem des Impressionismus herbeirufen sollte: Seurat, der Vater des Neo-Impressionismus, führte mit seiner nahezu mechanischen Teilung der Fläche die Entdeckung Monets ad absurdum und suchte gleichzeitig mit seiner Liniengeometrie einen struktiven Halt zu gewinnen. Seurat wollte das Problem experimentell lösen und die Mathematik als Mathematiker einführen. Eine ganz methodisch veranlagte Geistesart trieb ihn. Er war nahe daran, zu glauben, die Schönheit lasse sich zahlenmäßig berechnen. — Cézanne hat die wenigen Bilder Seurats, die lange nach seinen ersten Versuchen entstanden, gekannt und abgelehnt. Eine Welt trennt ihn von dem Wissenschaftler: Seurat suchte das Ornament. Am Ende einer tausendjährigen Geschichte blieb Seurat nichts übrig, als die Malerei dorthin zurückzuführen, von wo sie einst unter den Mosaikisten ausgegangen war. Cézanne dachte großmütiger von der Malerei. Er wollte ihr nichts nehmen, sondern ihr, wie er einmal in seiner Art sagte, „etwas vom Museum" zurückgeben. Er gab ihr etwas, das in keinem Museum zu finden war.

Das Abtasten nach geometrischen Formen, das bis dahin nur im Monumentalen oder in strengen Dekorationen denkbar schien, richtet Cézanne auf eine Welt von Nuancen, auf die spontane Darstellung flüchtiger Eindrücke der Natur. Und zwar richtet er nicht flächige Formen auf die Fläche, sondern räumliche auf den imaginären Raum des Bildes. Wenn man in einem Apfel von der immateriellen Pracht

einer Cézanneschen Frucht, in einer Wange seiner Frauengesichter, in seinen Selbstbildnissen die räumliche Geometrie, zum Beispiel das Abtasten einer Eiform findet, mag man sich sagen, ein Gesicht, ein Apfel sei immer noch etwas Greifbares, das irgendwie die Beziehung auf solche Formen erlaubt. Wie soll man das Hineinbauen solcher Würfel in eine Landschaft, in atmosphärische Dinge erklären? Landschaften der Primitiven ertrügen und ertrugen es, weil sie keine Landschaften, sondern komische Häuserchen, besenartige Bäumchen, Maulwurfhügel sind. Wohl war Cézanne selbst ein Primitiver. Man sieht es an allen Zeichnungen zu Kompositionen. Sie beginnen mit Kinderfingern. Vom Primitivsten in ihm ging er wie jeder Bekenner aus, und es ist möglich, nur ein Primitiver konnte ungestraft auf die Mathematik geraten. Nichts aber ist weniger primitiv als das Resultat. Er baut einen Mittag, einen Morgen, dem soeben die Dämmerung entwich, die Minute vor dem Abend, ein von Feuchtigkeit durchsetztes Flußbild; Bilder, die das Atmen erleichtern, als seien sie mit Ozon gemalt; baut das alles wie ein Kind mit Würfeln, türmt in seinen zentesimal abgetönten Schichten zylindrische Körper auf, und die Schichten sind immer noch Luft, Tau, zitternde Lichter; baut ein System organisch wie das Knochengerüst des Körpers, sicher wie Stein und ungreifbar wie Äolsharfengeflüster.

„Alles in der Natur formt sich nach Kugel, Konus und Zylinder. Lernt man nach diesem einfachen Schema zeichnen, so kann man nachher alles machen. Zeichnen aber heißt für den Maler Farbe. Wenn die Farbe ihr Maximum erreicht, ist die Form vollendet. Es gibt für den Maler weder Linie noch Rundung. Es gibt für ihn nur Farbenkontraste. Diese Kontraste sind nicht Schwarz-Weiß allein, sondern alles, was Farbenempfindung vermag. Aus dem rechten Verhältnis der Töne geht die Modellierung hervor. Sind sie alle da und in vollkommener Harmonie, so ist das Bild fertig."

Ob die Prämisse zutrifft? Formt sich wirklich in der Natur alles nach Konus, Kugel und Zylinder? Möglich, mindestens plausibler als die Schlagenlinie Hogarth', der auch ein Maler war. Die Folgerung ist von dem objektiven Wert der Voraussetzung unabhängig. Cézannes Überzeugung genügt. Im Grunde war Kugel, Konus und Zylinder eins der Themen seiner Symphonie, als solches unantastbar und sicherer erwiesen, als wenn uns ein Gelehrter und tausend Kubisten den mathematischen Nachweis erbrächten.

Geometrie und Tönung, mit denen er seine Natur macht, sind gleichzeitig die notwendigen Widerstände gegen die Natur, doppelte Siebe, durch die er das Erlebnis hindurchpreßt, um zu allgemeinster Form zu gelangen. Nicht aus Willkür

wird auf die Zeichnung linearer Art verzichtet, nicht, um sich unnötige Schwierigkeiten zu schaffen, das Rund des Plastikers verpönt, sondern aus derselben Notwendigkeit, die den Musiker zwingt, sein Thema mit solchen Mitteln zu erschöpfen, die seiner erleuchteten Einsicht als reinste Kunstmittel erscheinen. Darauf beruht die Gültigkeit des Stils. Wir verdanken der Neuheit Cézannes den reinsten Begriff des Malerischen. Natur und Stil hängen bei ihm ebenso unzertrennlich zusammen wie seine Tönung und seine Geometrie, Fläche und Raum.

Dieser Zweiklang gibt Cézannes Stellung in der zeitgenössischen Kunst. Alle Künstler seines Kreises wurden vom Malerischen zur Fläche getrieben, selbst Delacroix. Das Flächige ist die lockende Gefahr im 18. Jahrhundert. Erst im siebzehnten finden sich in Poussin die beiden Pole in ähnlicher Harmonie vereint. Das Empire brachte eine Reaktion von außen. Wenn sich in der Folge Fortschrittler wie Courbet auf den Ausgleich besinnen, geschieht es auf akademische Art, mit Kompromissen. Selbst Renoir, der einzige kongeniale Genosse, kommt nicht ganz um den Kompromiß herum. Die andern hören nur auf Manet und Monet. Manet sah in der Modellierung das verächtliche Zeichen billiger Übereinkunft und schaffte sie ab. Hätte er streng nach seinen Worten gehandelt, so wäre vom Körperlichen nichts übrig geblieben. Mit seiner verhältnismäßig geringen Empfindung für Tonwerte war kein Ersatz zu schaffen[1]). Seine göttliche Geschicklichkeit half ihm. Die Hand entlockte dem Pinsel so treffende Bezeichnungen für die Stoffwelt der Natur, daß man den Mangel nicht entbehrte. Es war ein geborener Einzelfall, jeder Verallgemeinerung unzugänglich. Das erkennen die Impressionisten. Ihre Doktrin folgt aus berechtigter Sehnsucht nach einem Gesetz gegen die uferlose Neuheit ihres Naturalismus. Sie entdecken es in der physikalischen Farbenlehre, fordern chromatische Palette und Teilung und verwandeln die Landschaft in ein Spiel leuchtender Flecken. Die Neo-Impressionisten gehn noch weiter auf derselben Bahn und kommen dem Flachornament immer näher. Die Vorliebe für die Landschaft fördert den Irrtum. Im Freien, glaubt man, habe der Raum weniger zu sagen. So wird die Malerei zu einem nur durch Unzulänglichkeit gemilderten Naturalismus auf chromatischer Grundlage, zu einer farbenreinen Ungeistigkeit. Von den Alten bleibt allenfalls der Reflex, mit dem sie ihre Stoffe schmückten. Die Kunst, der letzte Tempel der Menschheit, wird zu einer hygienisch hergerichteten Kabine für farbige Aufnahmen.

Freilich irgendein kosmisches Gelüst fand immer noch Nahrung. Licht war

[1]) Emile Bernard berichtet Cézannes Wort über Manet: Un grand peintre mais un médiocre sensitif de ton.

überall. Wenn man also Licht gab, gab man Welt. Es entging den Entdeckern, daß ihr Licht der Kerze glich, mit der ein Abgebrannter die leere Stätte seines Hauses betrachtet.

Es gab Unzufriedene und allerlei Reaktionen; die Versuche zwischen Puvis de Chavannes und Maurice Denis; noch abgelegenere Stilisierungen der Deutschen, Skandinaven und Engländer. Alle diese, meist beim Tapezierer endenden Reaktionen, über die sich wie ein Riese über Zwerge Hans von Marées erhebt, lassen den brauchbaren Kern des Impressionismus außer acht, benutzen allenfalls Brocken der neuen Lehre, nicht den zeitgenössischen Instinkt, der die Schüler Courbets trieb.

Cézanne kommt mit dem Mittel der Zeit über sie hinaus, weil er sachlicher zugreift. Er ist mit den Koloristen Kolorist und der größte; unter den Sehern, die nur Auge sein wollen, das schärfste Auge; unter den Flüchtigen der flüchtigste; aber ist noch etwas mehr. Seine Sensibilität beschränkt sich nicht auf die Reize der Retina, sondern reagiert ebenso empfindlich auf doktrinären Aberglauben. Seine Einfalt sträubt sich gegen die Zumutung, von der sichtbaren Welt nur ein leuchtendes Teilchen zu geben; er hat kein Spektroskop bei sich, wenn er draußen malt. Und er ist eigensinnig. Warum nicht Raum schaffen im Bilde, wenn es ohne Verrat des Farbigen möglich ist, ja, wenn der Raum womöglich gerade als letzte Form meiner Farbe entsteht? Warum nicht bauen, wenn es mit meinen Mitteln geht? Warum nur Landschaften, nicht auch Idyllen, wenn zu dem Bau eine Idylle treibt? Was meine Fetzen fassen können, will ich. Es ist wenig neben dem, was ich möchte. Rubens möchte ich, Rembrandt, Delacroix und kann sie nicht haben, darf sie nicht haben, kann nicht, darf nicht Dante und Virgil wie Delacroix machen. Aber auch ich weiß noch von solchen Dingen. Ich habe nicht die lebende Gemeinde, die mich hört, und kann nicht auf sie hören. Aber ich glühe noch. Ich schwebe, mit vielen Geistern beladen, meine Schwingen sind von Pfeilen durchlöchert, und schwer habe ich an meinem Alter zu tragen. Aber ich fliege. Meine Sehnsucht ist in den dreihundert Jahren nicht kleiner geworden. Ich weiß nicht, was mich abhalten sollte, mich meinem Fluge zu opfern.

Meinem Fluge, nicht der Natur! — Was wären mir die Äpfel, die ich hundertmal male, wenn ich in ihnen nicht die Früchte sähe, die ein Geist meinem Geiste reicht? Wenn ich mit ihrer Farbe nicht jeweils alles empfände, was andere Augen, begnadeter als ich, in ihnen gesehen haben? Sind sie wirklich schön in der Natur? Wären sie so ungestalt, wie ich sie male, wenn sie nicht trächtig eines andern wären? Sind es überhaupt Äpfel? Ist ein Apfel aus Öl, aus Mathematik?

Ist das, was ich da hinstelle, nicht einfach auch nur so ein Halter wie meine Optik und Geometrie, um den andern, die mich sehen wollen, — mich, nicht den Apfel — eine Art Stütze zu geben?

Das Positive des Resultats ist ungeheuer. Cézanne konnte mit besserem Recht als berühmte Muster von sich sagen: Dies die Kunst unserer Zeit. Nie hat sich unser Geist in der Kunst höher gewagt. Nie hat sich je der Geist des Menschen, nicht der einer Gemeinde, sondern der eines Individuums, in einer Kunst reiner kristallisiert. Nie hat er erfolgreicher das Animalische des Triebes überwunden, nie wurde diese Überwindung mit geringeren Opfern an Kraft erreicht.

Er konnte dergleichen von sich sagen und hat es vielleicht in glücklichen Momenten den vier Wänden seines Ateliers gesagt. In anderen überwog der Zweifel, und diese Augenblicke mehrten sich. Je höher er in die reine Sphäre seiner Abstraktion hinaufstieg, desto begrenzter erschienen ihm seine Möglichkeiten, desto einsamer fühlte er sich. Marées hat in Rom nicht einsamer gelebt als Cézanne in Aix. Er vergrub sich keineswegs, ging oft nach Paris. Noch 1898 und 1899 wohnte er auf dem Montmartre. Aber die Menschen in Paris gaben ihm nichts, verwirrten ihn nur. Eher erschien ihm Aix, wo die Kinder dem Verrückten johlend nachliefen, ein normaleres Milieu. Kam ein Bewunderer von draußen, versteckte er sich, und dem jungen Dichter Gasquet, Sohn eines alten Freundes, der ihm seine Begeisterung brachte, fuhr er wild an und verbat sich die Witze. Als man seine Bilder zu kaufen begann, zweifelte er vollends an seiner Kapazität, und die Anerkennung der Literaten erschien ihm Wahnsinn oder Gaunerei. Er kroch tiefer in seine Doktrin. Die Doktrin war ihm Vaterland und Familie. Die Doktrin war eine fixe Idee und von Grund aus verkehrt, weil keiner sich einfallen ließ, zu ihm zu kriechen, weil zwischen dem, was er zu sagen hatte, und dem, was herauskam, eine dichte Wolke blieb. Seine Kunst hatte den alten Gegensatz zwischen Herz und Verstand überbrückt. Ein gewaltiger Himmelsbogen, leuchtend, berückend war die Brücke. Nur vermochte keiner, sie zu betreten.

Er erholte sich von der Landschaft, die ihn immer zur äußersten Anspannung trieb, in figürlichen Bildern von einfachster Haltung. Der Junge mit dem Totenkopf (der Totenkopf spielt eine große Rolle in seinen Bildern), die Spieler, der Raucher und ähnliche Motive der neunziger Jahre sind kraftvolle Bilder von großer Schönheit, Galeriestücke. Sie geben keine Rätsel auf, müssen jedem farben- und lebensfrohen Menschen gefallen, aber sind ebensowenig letzte Konsequenzen Cézannes. Unter der robusten Schale verbirgt sich eine Schwächung der kühnen Doktrin. Bildnisse der vorhergehenden Zeit wie der Junge mit der roten Weste,

der Mardi-Gras und das unvergleichliche Porträt der Gattin im Gewächshaus stammen aus einer höheren Welt.

Die Werke der letzten Zeit schwanken zwischen den Perioden, die Cézanne hinter sich hatte. In der Frau mit dem Rosenkranz, in den beiden Bildern nach dem alten Bettler mit der Mütze, in dem Bildnis Vollards, sogar in manchen Blumenstücken verdickt sich die Farbe, verliert die Frische. Es gelang ihm nicht mehr, die Übermalungen zu verbergen. Die Farbe wird dunkel und branstig. Vielleicht sehnte er sich nach der Zeit zurück, als er sich in der Nähe Rembrandts fühlen durfte. Die Zweifel kamen ihm am stärksten im Louvre. Wer hatte recht, die Alten oder er? Sie hatten alle, auch wenn sie sich noch so weit voneinander entfernten, entscheidende Grundlagen gemein; die Venezianer, Rubens, die Spanier, Delacroix; die Freude an der Materie, die Legende, den Prunk, den Ausdruck, das Barock; auch die Natur, nur nicht seine Natur, nur keinen seiner von allen Greifbarkeiten erlösten Begriffe. Im Louvre erschien ihm seine Mathematik der Töne ein Unding, zu dünn, zu neu. Was zog ihn immer wieder her? Doch wohl die Schönheit der Alten, ein Genuß, den ihm die eignen Bilder versagten. Dann stürzte er sich in die Natur zurück und fand die Alten dunkel und stümperhaft neben dem Licht in der Natur, und wieder erwachte in ihm der alte Haß aufs Museum, dieses Bollwerk von Hindernissen gegen die Freiheit. Es war für Leute da, denen an billiger Unterhaltung lag, für das sonderbare Korps der Liebhaber, für saturierte Herdentiere, nicht für Künstler und Schöpfer. Dann höhnte er über das Programm seines Freundes Renoir. Der Gotiker reckte sich. Gewiß galt es Selbstunterwerfung, fragte sich nur, wem man sich unterwarf. Dann erstarkte wieder der bohrende Drang, die Kombination seiner schraffierten Kuben aus Luft und Licht weiter zu treiben, die entnervende Geduld für die Konstruktion von Bildnissen leichtesten Gefüges wie den Joachim Gasquet, dem er in wenigen Sitzungen und mit aufreibender Arbeit zwischen den Sitzungen die unberührte Schönheit gab: Bildnis einer geistigen Existenz unserer Zeit wie der Choquet von 1877, nur unendlich geistiger und freier. Dann machte er sich wieder an das oft verfluchte große Gemälde mit den zum Bade gelagerten Frauen unter sich neigenden Bäumen, über die hinweg man das gegenüber liegende Flußufer erblickt. Er wollte die innere Struktur seiner Modellierung, seiner „Modulierung", mit einer gebietenden motivischen Konstruktion stützen und schuf ein Gebäude aus Menschen, Bäumen, Wolken, gotisch wie ein Baldachin Grecos. Die entlaubten Stämme der Bäume — Abstraktionen von Bäumen — nähern sich nach oben dem Spitzbogen einer Kathedrale, und die seltsam geordneten nackten Menschen sind die Gemeinde des Doms.

Spät kam auch diesem rastlosen Sucher der Wunsch zurück, sich über den Rahmen des Staffeleibilds hinaus zu realisieren, und er, der die Menschen floh, der die Besinnung verlor, wenn ihm ein Freund, selbst der eigne Sohn vertraulich die Hand auf die Schulter legte, glaubte für andere, für viele schaffen zu können, und sagte einmal, er hätte ganz andere Dinge gemacht, wenn es der Öffentlichkeit eingefallen wäre, ihm Wände zu überlassen. Mit dem Hauptwerk seiner Reife wollte er das Monument. Nicht das erstarrte Email der Baigneusen aus Renoirs problematischer Zeit, auch nicht das wunderbare Sängertum des späten Renoir, das aus urvertrauten Lauten einen neuen Volkshymnus gewinnt. Leichteres wollte er, viel leichter, und Neues, viel neuer. Die Sensibilität dieses Modernen aus Aix empfand jede bewußte Stütze der Vergangenheit wie Unsauberkeit. Der Gotiker glaubte, die vergeistigende Kraft der Gegenwart, die er unmöglich für ein individuelles Phänomen seines Genies halten konnte, sei stark genug für einen ganz eigenen Dom. Ein Trugschluß, der die Tragik seines reichen Schicksals vollendet. Das Bild wurde nicht zu seinen Hesperiden. Er arbeitete zehn Jahre daran und überwand nicht das unlösbare Problem. Man kann sich nicht die Steine seines Hauses aus den Rippen schneiden. Die Konstruktion des Bogens trägt keinen Dom, kann keinen tragen. Die Struktur dieser sonderbaren Gemeinde duldet es nicht. Und es würde seiner eignen Doktrin widersprechen, wenn es anders wäre. Dieser Bogen, der sich der Gotik nähern soll, ist ein anderer Rhythmus, eine andere Willkür als das Gliedergewimmel der nackten Leiber, die sich vergeblich regen. Ein origineller Cézanne mit schönen Details, eins seiner originellsten Werke. Eben diese Eigenschaft wollte er, mußte er vermeiden.

Er paßte zu gut auf sich auf, als daß ihm der Widerspruch entgehen konnte. Es gab keine Gotik. Die Gegenwart zitterte in der Luft. Was konnte sie fassen, wenn nicht die Gegenwart? — Zurück zum Motiv! Er besaß die Natur noch nicht. Noch reinere Strukturen waren nötig. Die bisher gewonnenen Töne klangen ihm wie Blech. Mit Dezimaldosen, Zentesimaldosen mußte man bauen. Aber der geschwächte Sinn des Greises versagte. Er war kein Renoir. Und auch das entging ihm nicht. Delacroix' Wort in einer grauen Stunde über den Unterschied zwischen gemaltem Bild und Traumbild paßt viel tiefer auf ihn, den verfluchten Ixion, der die Geliebte zu fassen meinte und eine Wolke umarmte. Er hat sich oft den Freenhofer Balzacs genannt.

Nicht die Epoche solcher Künstler, sondern solcher Kunst über den Künstlern, solchen Heiligtums über den Helden ist groß. Ihre Werke, die uns und allen sehenden Geschlechtern nach uns unerschöpfliche Freuden der Erkenntnis und der

Sinne schenken, erwiesen ihnen nur die Grenze ihrer Sterblichkeit. Und sie erweisen sie uns, uns namenlosen Zeugen ihres Daseins, und flößen uns Begriffe ihres Gottesdienstes ein.

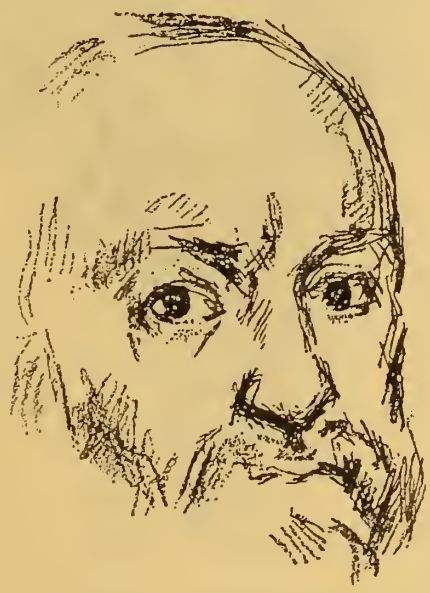
Cézanne erreichte nicht den Bau seines Traums, und deshalb mag es gewagt erscheinen, ihm den Platz in diesem Abschnitt zu geben, der für die Komposition bestimmt war; noch gewagter als die Einfügung Renoirs in diesen Abschnitt. Aber es gibt kein anderes Kapitel, das ihn besser fassen könnte. Die Komposition ist immer noch ein auf Cézanne anwendbarer Begriff, auch wenn das, was er darunter verstand, und was im Anfang dieses Abschnitts darunter verstanden wurde, zwei verschiedene Welten spiegelt. Zur Komposition gehört er als größter Baumeister der Farbe in unseren Zeiten. Wie er die Natur übertrug und der Realist neu entdeckter Sphären wurde, so übertrug er die Komposition auf neue Begriffe. — Er baute für eine Zeit ohne Tempel. Das Juwel seiner Farben ist der Familienschmuck einer Zeit ohne Familie. Nichts ist weniger persönlich als seine Doktrin. Keiner der vielen Malerdoktrinen spricht mehr zur Sache, entspricht im höheren Maße einer Epoche, räumt gründlicher mit den Resten der anderen auf, ohne barbarisch zu sein; mit den Resten, die unsere Sentimentalität erhalten möchte, ohne sie fortsetzen zu können. Da nun keine Zeit für Könige und königliche Legenden mehr ist, laßt uns nicht solchen Dingen nachhängen, sondern die unseren verehrungswürdig machen. Er hat unseren Materialismus übertragen und unter Gesetz gestellt, und da in unserer Zeit keine Herrschaft des Unpersönlichen Formen geben könnte, unterließ er die Formulierung seines Gesetzes und wurde kein Doktrinär. Er hat mit Luftschichten gebaut. So müssen wir bauen, um seinen Wert zu benennen.

Er war kein Komponist im Sinne Ingres', wohl in einem unendlich höheren Sinne, der uns erlaubt, ihn zu den großen Konstrukteuren unseres Zeitalters zu zählen[1]). Er baute, was sich von unserer nichts weniger als struktiven Menschheit bauen läßt: ungreifbar weite Räume, von allgemein gültigen Verhältnissen, groß und schlicht, für unsere Zeit geeignet wie keine anderen und — unzugänglich. Er betrog sich nicht. Es gibt keine Feste für uns, die wir nicht gemein machen, keine Paläste, die uns nicht gemein machen müßten. Wohl hat er wie Delacroix beklagt, nicht öffentlich lehren, seine Lehre nicht fortsetzen zu dürfen, hat immer wieder den Eintritt in die Gemeinschaft der anderen Künstler gesucht. Die Versuche waren Zuckungen amputierter Organe. Seine Verallgemeinerung ist an Be-

[1]) Elie Faure: Les constructeurs (G. Crès & Co., Paris 1921). Zu ihnen rechnet Faure: Lamarck, Michelet, Dostojewski, Nietzsche, Cézanne.

dingungen geknüpft, die am wenigsten von irgendeiner modernen Gemeinschaft erfüllt werden können. Ihr seid nicht empfindsam, sagt er. So unterlaßt es ganz, aber seid empfindlich, steigert eure Empfindlichkeit ins Unermeßliche. Dann werdet auch ihr noch Poussin und Virgil in unseren Tagen sehen. — Diese Empfindlichkeit vorausgesetzt, gibt es nichts Allgemeineres als seine Kunst. Von allen unerfüllbaren Forderungen wählte er eine, die wir uns unendlich denken können, ohne beten zu müssen, und erhob sie zu einem Heiligenkult mit primitiven Bräuchen. Er übertrifft seinen Bruder Flaubert. Die Konstruktion mit Kubus und Zylinder führte den Menschen ins Unwirtliche, nicht seine Werke. Der Spleen hat die Bilder nicht sterilisiert.

Die Tragikomödie unserer Zeit füllte das Vorzimmer des Einsamen mit einer lauten Menge. Man entdeckte die leergebliebenen Millimeter auf seiner Leinwand und klatschte Plakate darauf, den Kubismus. Die tastenden Adepten entdeckten nicht das unmerkliche Lächeln in seinem Selbstbildnis.



NEUNTES BUCH

DER NEUE RATIONALISMUS

VINCENT VAN GOGH

Der Rationalismus in der Kunst lebt oft als Parasit eines Idealismus von Säften, die ihm nicht gebühren, und ist in dieser Form gewohntes Objekt berechtigten Abscheus. Je schöpferischer sich die Gemeinschaft der Gläubigen in den Kathedralen der Christenheit aussprach, um so leichter gewann eine findige Neuzeit aus solchen Bauten transportable und ganz anderswo applikable Beute an Regel und Form. Des Glaubens bedurfte es nicht, um den Pfeiler im Schiff, den Bogen im Portal zu würdigen. Sonst wäre der Bau unvollständig gewesen. Also warum nicht bauen ohne Berufung auf Gott? Da in jeder vollkommenen Gestaltung des Raums auch der materielle Nutzen einer Struktur deutlich wurde, warum nicht ausschließlich nach dem Gesetz des Nutzens konstruieren, zumal wenn eine geist- und gebärdenlose Zeit dieses Gesetz zum eisernen Gebot erhebt? — Das ist abscheulich, von Gott aus gesehen, und einfach zu beurteilen. Verworrener erscheint es, von der Menschheit aus betrachtet, weil nicht nur ihr böser Wille entscheidet. So wurde der Baumeister zum Ingenieur, und seine Kunst ging zugrunde. Doch blieb Kunst in der Menschheit. Andere Organe nehmen das Verlorene auf, vervielfältigen ihre ursprüngliche Funktion. Das kann uns für die Zukunft trösten. Malerei und Musik sind erst nach der Blüte des Baus auf die Höhe gelangt.

Je inbrünstiger sich die Primitiven zur Gottheit bekannten, desto leichter fiel es gottlosen Geschlechtern, die Gebärden der Inbrunst zu entlehnen. Die Form schien lose auf dem Glauben zu liegen, zum Abheben bereit. Rationalismus ist Sparung des Umwegs über die Metaphysik. Davon lebt die Zivilisation. Sie frißt das Brot des Herrn ohne Abendmahl. So vertilgte England im neunzehnten Jahrhundert das Quattrocento, nachdem es sich im vorhergehenden Jahrhundert an Rembrandt gemästet hatte. So verzehrte Turner Claude Lorrain, und Whistler machte sich über die Japaner her. Dieser Rationalismus kommt dem schlichten Diebstahl sehr nahe. Wir erleben ihn alle Tage. Das Verfahren wird komplizierter, wenn der Entlehner vom Eigenen nicht nur gefällige Phrasen, sondern Werte hinzufügt.

Auch Constable vermied den Umweg über die Metaphysik seiner hohen Vorbilder, ohne sie zu berauben, und beschenkte die Kunst. Und Courbet wäre mit seiner nichts weniger als metaphysischen Gefräßigkeit allein nicht das Haupt der größten Malerschule unserer Zeit geworden. Die Generation Manets reinigte die überlieferten Kunstmittel, ohne sich um Psychologie zu kümmern, und dieser Rationalismus erscheint unbedingt legitim. Zurückblickend erkennt man ähnliche analytische Methoden in der Art derselben alten Meister, die den unseren dienten. Nur werden die Methoden nicht mit der gleichen Rücksichtslosigkeit angewendet. Die Rubens, Rembrandt, Poussin machten es mit den Malmitteln ihrer Vorgänger nicht anders wie die Manet, Renoir und Cézanne mit ihren Meistern. Die Alten erscheinen uns geistigere, vollständigere Koryphäen. Das Verfahren dezentralisiert sich mit der Zeit, wird mehr Sache des Auges, der Hand, gewährt nicht dieselben umfassenden Resultate, wirkt fragmentarischer, aber ersetzt diesen Mangel durch vergrößerten Ausdruck. Das Bruchstück wird bedeutend. Und da wir wie Flüchtlinge auf treibenden Eisschollen leben, da uns das Bruchstück als Welt genügt und genügen muß, feiern wir diese Verewiger und Verallgemeinerer des Bruchstücks mit Recht als unsere Rembrandts. Das alte Mittel wird einem neuen, aus der Zeit geborenen, die Zeit erhöhenden Zweck dienstbar gemacht, und der Zweck heiligt die Modifikation des Mittels. Wir werfen Velasquez nicht die Benutzung Grecoscher Formen für profanere Motive vor; wohl aber und mit Recht die Unfähigkeit, seine Motive ebenso zu vergeistigen. Die Bedingtheit der Werte des späten Manet beruht auf gleichem Versagen. Nicht nur die ungeistig scheinende Disposition des Künstlers ist schuld, sondern fehlerhafte Disziplin, ja, paradoxerweise geradezu Mangel an rationalistischen Tendenzen. Unsere Klassizisten waren alles andere eher als grobe Materialisten. An Geist und Pietät hatten sie mehr als genug, und die schöpferische Tat der Nazarener scheiterte nicht an gemeinen Instinkten. Cézannes Rationalismus war höherer Geist. Er überwand den rationalistischen Impressionismus.

Also ist Rationalismus keineswegs immer Parasit. Jede Entwicklung bedarf seiner so gut, wie kein menschlicher Haushalt ihn zu entbehren vermag. Sein Parasitentum beginnt, wo er aufhört, Mittel zu sein und zum Selbstzweck wird. Dies aber scheint in unseren Zeiten, die immer weniger der Vergeistigung zugängliche Zwecke hervorbringen, seine unvermeidliche Bestimmung. Signac gewann aus Delacroix, dem geistigsten Künstler unserer Zeit, das Rezept einer physiologischen Malerei. Immer noch läßt sich die Blasphemie entschuldigen. Einer traditionslosen Epoche, die allen Grund hat, an den Existenzmöglichkeiten eines zwei-

ten Delacroix zu zweifeln, konnte der Neo-Impressionismus zu einer Hygiene gegen die Verwüstungen dilettantischer Individualisten werden. Und dieser Entschuldigung können sich alle Doktrinen bedienen, die seitdem Ordnung zu schaffen versuchen und mit den Resten räumen. Die Kunst bereitet sich, sauber wie ein Badezimmmer moderner Architekten zu werden.

Auf dem Wege dahin gibt es Helden. Nicht die Outsider sind gemeint, die Leute neben dem Wege, sondern die Kämpfer in der Richtung der Zeit. Ihre tiefste Tragik ist die Bestimmung, den Rationalismus zu fördern, gegen den sie bis zum letzten Atemzuge kämpfen.

Cézannes Schicksal war die größte Fassung des Dramas. Die Unergründlichkeit des menschlichen Anteils seines Helden fügt noch eine Vertiefung hinzu. Die Geschichte eines Geistes, einer Weltanschauung, eines Idols. Van Goghs Fassung ist leserlicher; Geschichte eines Menschen. Seine Kunst leuchtet wie das Lendentuch auf alten Bildern. Vergeblich versucht er, sich hinter die Kunst zu stellen. Dieser Jünger Christi hat die Demut im Werke. Von allen, die sich mit dem Namen schmücken, oder denen man aus diesem oder jenem Grunde den Titel gibt, war er der Primitive der Gesinnung, nicht von der Form, sondern vom Geist der schlichten Anfänger. Die Form wuchs ihm aus Liebe zu Mensch und Natur. Er liebte Erde und Sonne, Bauerngesichter und Sonnenblumen und mehr noch als das alles liebte er Menschenwerk, das zu ihm sprach. Kunst war ihm Gemeinschaft. Die hatte er vorher in allen Berufen der Seele gesucht, als Kunstmittler, als Lehrer und Priester, und war überall abgewiesen worden. Der Beruf tötete jede Berufung. Nicht einmal die Frauen der Straße wollten mit ihm sein. Er suchte Menschen mit der Laterne.

Diesen Kämpfer bedroht kein Schrumpfen des Gefühls, noch Egoismus der Persönlichkeit. Seine Seele flammt. Es spannt sie in eiserne Regel. Zeichnen nach der Natur muß man, weil man sonst irren würde. Zeichnen jahrelang von Morgen bis Abend. Zeichnen ist Arbeit und Gebet. Mit der Zeichnung faßt man Gott in jeder Kreatur, in der Rinde des Baums, im Geäder des Steins, in der Ackerscholle. Zeichnend nach einem und demselben Ding wächst man langsam und bändigt das Blut. Er spannt sich in Striche, und die Striche biegen sich unter der Gewalt. Die Striche seufzen, ächzen, kräuseln sich lächelnd unter Tränen. Striche machen ein Kreuz, an das sich einer festnagelt. Er weiß, warum er sich schindet: die große Gemeinschaft. Man muß sie mit den Nägeln ausgraben. Man muß ganz rein von allem Tand werden und die große Sachlichkeit haben. Man muß mit der Zeichnung, nur mit Schwarz und Weiß unwiderstehliches Dasein, tatsächliches Dasein geben, bevor man malen und das Dasein heben darf.

Nicht zu vergessen, daß er ein Schwärmer war und ihm anfangs beim geringsten Nachlassen das Gefühl im Nacken saß; daß er ein sehr weicher Lyriker war, der gern besang und beklagte, und daß ihm in jedem unbedachten Augenblick die Sentimentalität den Reigen verpfuschte. Und daß er wohl wußte, wie nichtig er war, wenn er ohne inbrünstiges Gefühl vorwärts zu kommen trachtete. Nahm man ihm das, blieb kein Talent, keine Geschicklichkeit übrig. Kunst der Kunst wegen gab es für ihn nicht. Die Disziplin konnte ihn arm machen; noch ärmer, als er sich fühlte. Und vielleicht war sie verkehrt. Niemand hatte sie ihn gelehrt. Sowenig wie seine Frömmigkeit, die den Vater, den Pastor, entsetzte.

Er versucht, in Holland in den zeitgenössischen Landsleuten eine Lehre zu finden und setzt sich den Gefahren der Mauve und Mesdag aus. Die Freude an der Natur bewahrt ihn. Er geht auch zu den Alten seines Landes. Zum erstenmal wieder seit dreihundert Jahren gibt es einen holländischen Meister. Aber ist er wirklich Holländer? Genügt dieses Korn vom Stamme eines Segers, um ihn zu der bewährten Gattung zu zählen? Stammt er nicht aus einer neuen Kolonie Hollands in den Tropen, wo Farben locken, die nie das Stilleben der Vermeer oder das Bildnis der Hals entflammten? Der Odem Rembrandts streift ihn. Nie fiele es ihm ein, nach solcher Höhe zu greifen. Er ist Handwerker, Diener der Kunst, ein Geringer. Höchstens nachahmen könnte man solche Leute, aber selbst das verbietet die Ehrfurcht, und dann möchte er in der Gegenwart bleiben. Es genügt ihm, die Menschen seiner Umgebung, Bauern, Handwerker zu zeichnen, ihr Gerät, den Webstuhl, ihre Hütten. Wenn man mehr will, muß man sich an die Vorbilder größerer Künstler halten z. B. an Millet. Millet zeichnet er mit derselben Beharrlichkeit, mit der er den Dingen der Natur nachgeht, und sein robuster Wirklichkeitssinn fegt unbewußt alle Sentimentalität aus dem Vorbild. Vielleicht ist der Gestalter in ihm größer als die Leute, nach denen er zeichnet. Sicher hat er viele bewundert, denen er damals schon unvergleichlich überlegen war. Es ist nicht nur Mangel an Kritik, was ihn zu der Überschäzung der Breton und Genossen treibt, auch der dunkle Trieb, sich in anderen zu verstecken, sich anzulehnen, um zu helfen und geholfen zu werden, auch Drang nach Selbstüberwindung, derselbe, den Cézanne spürte: „Sich unterwerfen ist Bedingung jeder Vollendung." Der Zweifel an der Unfehlbarkeit des Individuums gibt den Wendepunkt in der Geschichte der modernen Kunst. Im Drama van Gogh erscheint dieses Leitmotiv wie jedes Motiv mit der unerschütterlichen Bestimmtheit van Goghscher Striche. Sein Rationalismus ist Hingabe.

In Paris findet der Maler Zeitgenossen, die sein dunkles Suchen klären, ihm ein

Ziel geben. Der Schatten Delacroix' streift ihn, aber den täglichen Verkehr vermitteln Lebende; die mutigen Analytiker um Seurat und Pissarro und Gauguin. Van Gogh empfängt eine Technik. Er trägt sie wie eine Uniform, das Kleid des Handwerkers ohne Furcht und Tadel; fühlt sich in Reih und Glied, schließt Freundschaft mit Kameraden. Er arbeitet mit Energie an der Überwindung Hollands, quält sich mit moderner Koloristik, strichelt, punktiert, malt Etüden. Der Holländer läßt sich nicht so leicht unterdrücken, die Kameraden sind ihm an flinkem Witz überlegen, und die Uniform beginnt zu drücken. Der Rationalismus Seurats kommt von einem ehrlichen Denker. Aber muß auch diese Angelegenheit, die Kunst, so normal vor sich gehen wie die anderen Angelegenheiten, die den Theologen und Lehrer abtrünnig machten? Er hält fest. Wenn er auch dieses Band verlöre, was hielte ihn noch? Und es ist gut, so zu malen, zumal für Leute wie ihn, die eigentlich nicht nach Paris gehören, die keine der Möglichkeiten eines Renoir, geschweige Delacroix' besitzen, die mit ihrem Ungestüm das feine Gespinst dieser Kultur nur verwirren würden. Seurat ist klar, auch Gauguin ist sich klar. Diese Leute sind ihm alle unendlich überlegen. Sie wissen, wohin sie gehen. Ihn jagt das Blut. Übrigens entgeht ihm keineswegs die Möglichkeit dieser Malerei. Man kommt gewissen Aspekten der Natur näher, kann nur so Landschaften, die nicht lügen, malen. Er begreift die Atmosphäre. Nur geht es langsam. Früher, als er noch in Holland und zumal Zeichner war, nahm er sich Zeit. Es kam ihm nicht darauf an, denselben Bauer zehnmal zu beginnen. Aber damals war man in Holland, ahnte nichts von der Welt. Die Gegenwart reichte von Morgen bis Abend. Damals war Paris eine Stadt wie eine andere, in der es meistens eitle Müßiggänger gibt. Jetzt steht da eine Veste, Zinne des Geistes über der dummen Welt, Stätte ungeheurer Arbeit, wo Menschen von der Gesinnung einfacher Landleute wie dieser verehrungswürdige Vater Pissarro, wie Seurat, wie Renoir und Cézanne fortsetzen, was so einfache Landleute wie Corot begonnen haben. Er entdeckt die Tradition dieser Stadt. Das Heil der Kunst hängt von ihr ab, das Heil der Menschheit. Und wie dieser Pissarro, Seurat und die anderen große Stücke zu dem leuchtenden Bau hinzufügen, hat er kleine vorsichtige Stücke zu bringen, die sich einpassen müssen. Der Rationalismus ist Träger des Ideals.

Aber die Gemeinschaft in Paris wird oft zu einem Spiel im Glase und entbehrt greifbarer Stützen. Man kann im Kopf mit einer Theorie ganz einverstanden sein, die Glieder sträuben sich gegen die Praxis. Man kann sich auch bei einem Rationalismus erwärmen und dabei vor Einsamkeit frieren. Schließlich ist

er ein einfaches Gemüt und gefällt sich nicht unter Pariser Finessen. Plötzlich reißt er wieder zu den Bauern aus.

Es ist die Flucht zu sich, zu seinem unberechenbaren Gott, in seine Heimat. Aber diese Heimat ist nicht Holland mehr, jenes trockene Land, wo man sich mit dummen Bräuten und Pastören und Eltern herumschlug, wo die Kunst eigentlich zu allem und jedem in Widerspruch stand und er die Malerei wie verbotene Frucht ansah, wo er eigentlich nur zeichnete, weil Zeichnen noch am ersten der nüchternen Atmosphäre entsprach. Ja, wo ist die Heimat? — Trotz alledem bleibt sie Holland, aber der moderne Flüchtling kann da nicht leben, wäre es auch nur, weil es die Heimat ist, aus dunkler Opposition. Also geht man dahin, wo es schön ist, z. B. in den Süden. Das Klima lockt und die billigeren Preise, auch die angenehmen Motive, die es da geben soll. Ein wesentlicher Instinkt treibt ihn: man wird dort wieder unter einfachen Menschen sein.

Eigentlich liegt das Drama schon in Paris, und Arles ist nur das Nachspiel. Er kann nicht mit den anderen, die schließlich seine Nächsten sind, nicht einmal mit Bruder Theo, seinem Geistesverwandten. Kunst kann nicht mehr sozial sein, selbst wenn sie nur als soziales Bedürfnis gewollt wird, und die Menschen, die dergleichen versuchen, werden unmögliche Gevattern. Kunst kann das Bild einer höheren Gemeinschaft malen, z. B. wie Renoir, der nur in der Malerei ein wollüstiger Schwärmer war, oder wie Delacroix, der sich mit Gestalten seiner Phantasie umgab und keinen Sterblichen an sich heranließ, oder wie der Lyriker Corot, oder wie Cézanne mit seiner Doktrin; alles Menschen, die sich aus ihrer Fiktion eine Heimat zurechtmachen. Die Beziehungen dieser Heimat zu dem Milieu des Menschen entziehen sich der Einfalt. Van Gogh ist der treue Schüler des Realismus seiner Zeit. Der hat ihn gelehrt, sich klein neben der Natur zu fühlen und alles Deuten und Dichten dran zu geben. Und vom Urvater Jesus Christus hat er die entgegengesetzte Vorstellung, die Gebärde des Künstlers müsse mit jedem Strich das Menschentum, nicht nur Artistentum, offenbaren. Und zwar ganz einfach, nicht erst auf Grund tiefsinniger Konstruktion. Das gibt Widersprüche. Cézanne fühlte sie, aber behielt in der höchsten Gewissensnot ein paar Möglichkeiten seiner Rasse. Van Gogh hat sich in Paris bereichert, aber die Zunahme sieht in trüben Stunden wie eine Durchlöcherung aus. Von irgendwoher spielt ein gedankenloser Zufall in seine sogenannte entwickelungsgeschichtliche Rolle hinein. Er ist durchaus kein Cézanne, der immer noch Poussin nach der Natur zu wiederholen meinte und wenn er sich primitiv nannte, übertrieben bescheiden war. Cézanne war im Kleide eines Spießers der komplizierte Mensch seiner über alle Maßen komplizierten Pro-

bleme, konnte nur dieses komische Kleid wählen, um nicht noch tragischer als van Gogh, oder, für das exakte Frankreich, noch komischer zu werden. Van Gogh, dieser Christusmensch, hat sich als Form die letzte Blüte des französischen Realismus angeeignet. Er liest Zola wie die Bibel. Monet und Pissarro sind ihm keine entarteten Spezialisten, sondern Träger einer verehrungswürdigen Entwickelung. Diesem Primitiven liegen die Japaner und Lautrec und die Konsequenz Seurats. Diesen Menschen des Nordens treibt der Zufall im psychologischen Moment seiner Entwickelung in den Süden. Ich nenne es den psychologischen Moment, weil er noch in Paris die Sprache seiner Form gefunden hat. Die beiden Bildnisse nach dem Père Tanguy sind vorweggenommene Arles-Bilder, und nicht die einzigen. Der ganze Impressionismus, das versöhnt mit seiner Analyse, ist ein vorweggenommener Süden, Ausdruck der Sehnsucht nach Licht in den verdunkelten Seelen der Städter; immer noch eine letzte Romantik. Für den Holländer in Arles wird diese Romantik zu einer ungeheuren Realität. Man muß da geboren sein wie Cézanne, um das innere Licht von der Sonne trennen zu können, und es steht dahin, ob es Cézanne immer ohne Schaden für seine Romantik vermocht hat. Oder man muß einen dicken Teppich als Panzer haben wie Monticelli, der trotzdem hier verging, oder mit Europa gepanzert sein wie Delacroix, der Weltumsegler. Van Gogh hat in Paris Holland freiwillig entsagt. In Arles wird ihm Holland gewaltsam entrissen. Er gibt sich nackt. Die anderen haben im Süden südliche Träume gehabt. Die Stärkeren haben ihren nordischen Traum hier gereift. Van Gogh träumt nicht. Die Realität ist zu geben, die Sonne, die Sonne. Man spürt in den Arlesbildern und im Irrenhausgarten von St. Rémy ebensowenig überkommene Formreste wie in Cézannes Landschaften. Cézanne rettet sich in die Kondensation seiner Töne und in Kubus und Zylinder. Nichts steht zwischen Vincents Impuls und der Natur, zwischen Farbe und Sonne. Man mag in manchen Bildnissen, wie der meisterhaften Arlésienne, noch deutliche Halter einer hohen Konvention spüren, vielleicht noch am ersten Reflexe Japans. In anderen sinkt die Konvention auf das Niveau einer Jahrmarkt-Imagerie, Bauernbilder für Bauern; sinkt nicht, sondern wird so gestellt, gewaltsam: wir wollen nur für Bauern malen. Aber der Instinkt durchbricht das Niveau. Die Bilder sind nichts weniger als stumpfe Bauerngesichte, noch viel weniger stilisierte Bauern. Ein rasendes Temperament hat sie auf die Leinwand geschleudert. Bäume schreien, Wolken jagen entsetzt. Sonnen gleißen glühenden Löchern gleich im Chaos. Die Bilder sind oft, man weiß es, in blindem Taumel gemalt. Cézanne hätte über den Bewußtlosen die Achsel gezuckt. Nichts ist unklassischer als diese Malerei, und man kann

eine so fessellose Hingabe so verwerflich finden wie Trunksucht oder ein anderes Laster. Das Experiment bleibt erstaunlich. Die Raserei findet unversehens ein System. Der Mensch ist frei von allen subalternen Instinkten, und daher wird seine Trunkenheit nie gemein. Die lange Züchtung läßt ihm im Rausch künstlerische Mittel, und seine fixe Idee, die Natur, hält ihm immer noch ein Ziel vor. Er beantwortet die Frage, was man mit der Physiologie Monets und Pissarros machen kann, wenn man die Vehemenz des Eindrucks aufs äußerste steigert. Dann hört ganz von selbst die Analyse des Punktierens und Teilens auf. Die schematischen Kommas der Pinselschrift sind nicht mehr Diener eines Geschmacks oder Interpreten einer objektiven Atmosphäre, sondern zuckende Teile einer Tat. Trotzdem ein Stil. In vielen Bildern hat van Gogh nicht im entferntesten an stilistische Bindung, nur an das Erhaschen der Erscheinung gedacht. Dies sind nicht seine besten. Pathologische Überhast schwächt sie. In anderen erinnert er sich im Flug der Griffe dieser wirren Kühnheit und benutzt sie instinktmäßig. Brauchbare Elemente seines Bereichs, die Kommas Monets, die Arabeske Daumiers, werden zu einem Barock zusammengerafft. Die in jahrelanger Übung erprobte Zeichnung stützt sie. Neben der minutiösen Reflexion Cézannes erscheint van Gogh wie ein dem Zufall preisgegebener Spieler, von der Geschicklichkeit der Hand, von Motiv und Stimmung abhängig. Ein tollkühner Helfer stürzt in das brennende Haus, dessen Giebel wanken, und rettet, was er in der Eile errafft. Natürlich nach Möglichkeit das Wesentliche. Nach Möglichkeit wird der Umfang der Anschauung erweitert und Sachlichkeit angestrebt. Die Hitze steigert die Sachlichkeit, bringt die Striche ins Flächige. Wir sind weit von der altmeisterlichen Gelassenheit des jungen Corot, der sein Rom in den Raum stellte und ihm nur mit dem Raum die ungreifbare Realität gab. Für Raum fehlt dem Stürmer der Platz. Die Inbrunst des Bekenntnisses raubt den Bildern die Tiefe. Und der Christusmensch, der sich für die Menschheit opfert, gerät in Gefahr, im Ornament zu enden. Der Rationalismus fletscht die Zähne.

In glücklichen Momenten aber entstehen Werke von berückendem Reiz. Die Farbe überträgt bis ins geringste Detail den Impuls des erregten Malers, der nach Erscheinung ringt und nichts wie die flüchtige Natur zu erraffen sucht. Sie füllt nirgends ein ohne sie denkbares Gerippe, sondern zeichnet das Innere der Flächen mit demselben Rhythmus, der die Konturen beschwingt. In rapide schraffierten Strichlagen setzt sich das Barock der Zeichnung in zuckende Flächen fort und bleibt immer Träger der Handlung, Impuls, und organisiert mit eben diesen Strichlagen die hinreißende Harmonie der starken Farben. Der Auftrag behält bis zu

einem gewissen Grade das System der Neo-Impressionisten, nur bedient er sich der Strichlagen statt der gleichförmigen Punkte. Die Ausdehnung der Striche wird von den Flächen, die sie zu beleben haben, bestimmt. Jedes Kind, meint man, müsse auf die gleiche Art die Differenzen der Stoffe und Formen übertragen. Dies die unendliche Überlegenheit über Gemälde Signacs. Wenn ein Mechanismus gespürt wird, ist es die sich stets erneuernde Selbsthilfe des Kindes. Nicht vom Kind und nicht von Signac stammt die Palette. Die Harmonien van Goghs wurden von seiner Liebe zu den Japanern befruchtet und lassen diese Anreger ebenso weit hinter sich wie die anderen. Zuweilen reicht die Pracht an die Ornamente der edelsten Samte des alten Chinas. Nur vibrierten im fernen Osten die Flächen nicht wie die Bilder und das Herz dieses guten Europäers.

Van Gogh brauchte die Japaner nicht wie Whistler und Genossen für eine aktuelle Gebärde und einen modischen Geschmack. Sie erwiesen ihm die Möglichkeit volkstümlicher Vereinfachung. Für Bauern wollte er malen, für bedrängte Schiffer auf dunklem Meer. Nicht gerade aus Haß auf die anderen, sondern weil es zu mehr, so glaubte er, nicht reichte. Er entging nicht einer ganz ungeahnten Volkstümlichkeit. Die nächste Generation lernte seinen Geschmack bewundern. Einer der Führer der modernen Dekoration, Henry van de Velde, entwand ihm den Keim von Tapeten. Es ist nicht mehr die Zeit für Primitive. Wenn sich der Idealismus allzu menschlich hingibt, verschlingt ihn sein Parasit. Die Bescheidenheit schützte van Gogh, und seine bäurische Einfalt. Und seine unerschütterliche Keuschheit. Er hatte alles von den Primitiven, nur nicht ihre Kirche, und es versteht sich ganz von selbst, daß er erst, nachdem er sich mit aller Genauigkeit von ihrer Nichtexistenz überzeugt hatte, zur Kunst griff. Als Künstler suchte er Ersatz für die Kirche, und deshalb kam es ihm nie in den Sinn, seine höchst persönliche Art auszuschlachten. Er wußte nichts davon. Wenn er sich begnügte, verehrte Meister auf seine einfache Art zu übertragen, wollte er sich bergen in ihrem Machtbereich, aber auch für sie predigen und wirken. Dieser einfachen Art gelang es zuweilen, taube Nüsse in prangende Früchte zu verwandeln. Er hat — es klingt wenig glaubhaft — Böcklins „Schweigen im Walde", das ihm eine illustrierte Zeitschrift in St. Remy in die Hand spielte, zu einem Meisterwerk gemacht. Die banale Literatur wich einer Symphonie von berückendem Wohllaut[1]). Als er die Trinker Daumiers in Farbe setzte, war es ihm sicher nicht bewußt, ein würdigeres Objekt zu veredeln. Nicht anders tat er mit der Natur.

Und eben weil er keusch und aufrichtig und von unerschütterlicher Einfalt war,

[1]) Sammlung Julio Kocherthaler, Madrid.

weil er für Kirche nahm, was heute immer nur persönlich sein kann, deshalb entbehren seine Bilder der Tiefe, deshalb bedroht sie der Rationalismus. Wir wissen, wer hinter ihnen stand. Auch zukünftige Geschlechter werden es wissen. Seine Geschichte rüttelt an jedem Schloß. Aber die Zeit versagt eine Kunst, die diese Geschichte zu symbolisieren vermöchte. Loser als je liegt auf diesen robusten Hymnen die Form. Man kann sie nehmen, ohne sich um die Teilnahme an den Quellen der Vision zu bemühen. Die Kirche, die er plante, wird immer so enden wie die Geschichte in Arles, wo man ihn ins Irrenhaus sperrte[1]).

Van Gogh hoffte. Nichts in ihm ergreift stärker als sein unsachliches Hoffen, das mit allen Kräften des Leibes und der Seele um Sachlichkeit ringt. Die Welt ist gut, nicht gerade die Welt der Reichen und Überklugen, aber die ist ja nur ein winziger Teil. Alles Schöne gehört zu der Welt, vor allem alle Meister der Malerei. Der Glaube trotzt wilden Katastrophen, und nur eines kommt ihm an Stärke gleich: das Mißtrauen gegen sich selbst. Die Welt war gut, aber er taugte nichts, und es geschah ihm ganz recht, wenn es ihm schlecht ging. Man durfte sich auf alles und jeden, nur nicht auf sich selbst, dieses zweifelhafteste aller Subjekte, verlassen. Darum gab es Gesunde, an die sich so ein Kranker anlehnen durfte. Darum gab es Meister. Alle waren Meister, selbst Jules Breton und Meissonier und Böcklin.

Diese cézannehafte Mischung von Glauben und mangelhaftem Selbstvertrauen ist nicht banal. Das eine kommt oft ohne das andere vor, und am häufigsten das Gegenteil von beidem. Diese Mischung verbietet, ihn zu den Rationalisten zu rechnen. Der Rationalismus fuhr ihm in die Hand, nicht in die Seele, und wenn er ihn mit Bewußtsein annahm, hielt er ihn für die Kirche. Diese Mischung erlaubt, ihn zu den Aufbauern der Zeit zu rechnen. Als Handlanger, der er sein wollte, gehört er zu den Cézanne und Renoir. Er hat ihre Doktrin vereinfacht und ist dabei weiter gegangen, als dem Objekt zuträglich sein konnte. Er hat mit seiner derben Kunst ihren verspäteten Einzug ins Elysium gedeckt.

Sein Einfluß war zumal in Deutschland sehr groß. Zwischen Max Liebermann und Kokoschka gibt es wenige bewegliche Maler, die ihn nicht erfahren haben.

---

[1]) Seine Lebensgeschichte in meinem „Vincent", R. Piper & Co., München, 1921. 2 Bände.

GAUGUIN

Mit Gauguin erweitert sich der Riß im Weltbild des Künstlers und zwar genau von der entgegengesetzten Seite aus. Van Gogh ist tragisch, weil er das schwache Fundament seiner Existenz nicht sieht. Er schreitet mit wuchtigen Sämann-Schritten auf schwankendem Moor und küßt die Erde, die ihn verschlingt. Wunderbar die Torheit des Gottsuchers, dieses als Maler verkappten Christus, dem jeder Pinselstrich zum stammelnden Gebet wird: die schönste Gestalt neuerer Geschichte. Gauguin wird tragisch, weil er sieht. Eine der vielen unreinen Gestalten der Kunst. Er reinigt sich, ohne es zu wollen, ohne es auch nur zu ahnen. Zum erstenmal wird die Gefahr eines mit hohem Intellekt begabten Rationalisten dramatisch. Er erlebt sie mit der traumhaften Intensität van Goghs, dem das Schicksal Gauguins zur Folie, fast zu einer Karikatur wird. Nichts mehr von der Hoffnung auf einen Kosmos, auf Gemeinschaft; Hoffnung, ohne die eigentlich alle Kunst zu feilem Handwerk herabsinkt. Glühend glaubt van Gogh daran, und sein Schmerz ist, zu schwach und erbärmlich zu sein, um an der erhabenen Gemeinschaft der Menschen teilnehmen zu können. Nur weil es vielleicht doch noch gelingen könnte, malt er. Paroxysmus einer Zuversicht ohne jede Bürgschaft von außen. Die einzige Realität ist das Bild zwischen den vier Leisten des Rahmens. Wie vermöchte es, dem Sehnsüchtigen Frau, Kind, Heimat zu ersetzen? Wie könnte ein Mensch von der Demut dieses Christus-Menschen das Eigene wert finden? — Gauguins Paradox ist das Vertrauen auf sein Talent. Man kann mit dem Talent der erste Fechter, der erste Billardspieler, der erste Maler werden. Er möchte das Talent zur Gottheit machen und endet bei den Wilden. Paroxysmus der Blague eines Abenteurers. Die Skepsis spannt sich zu phantastischen Gebilden, deren Verstiegenheit an Vincents Rauschzustände erinnert. Die Extreme nähern sich, aber auch nur die Extreme. Auch Gauguin hat vorher alle möglichen Berufe geübt, ohne je einen zu haben; der moderne Abenteurer, der Globetrotter, dessen geschundene Seele in alle Sättel paßt. Das Leben treibt um van Gogh, saugt an

ihm, frißt an ihm, aber er steht da, unverrückbar, ein Zentrum. Phantome umkreisen ihn. Er greift nach ihnen, vergreift sich, aber entfernt sich nicht um Haaresbreite von seiner Idee. Und noch im Fall bestätigt er ihre Stabilität. Die Idee bleibt unberührt. Christus tritt ab, das Heil seiner Lehre besteht.

Gauguins Vater, ein Pariser Zeitungs-Redakteur, war früh auf einer Reise nach Peru gestorben. Dort, in Lima, hat Gauguin einige Jahre seiner Kindheit verbracht[1]). Seine Mutter war Peruanerin, Tochter der Kreolin Flora Tristan, einer Freundin Proudhons. Diese Großmutter hat sozialistische Bücher und banale Romane hinterlassen. Mit vierzehn Jahren ließ sich der Enkel als Schiffsjunge anwerben und segelte jahrelang in der Welt herum, rieb sich an allen möglichen Rassen und Zonen. 1871 kam er nach Paris, um ein bürgerliches Dasein zu beginnen. Es glückt ihm wie alles, was er anfängt. Er nimmt den Beruf, der am schnellsten vorwärts bringt und das Zentrum des modernen Erwerbslebens beherrscht, der dem Künstler fernsten Beruf. Er wird Bank-Beamter. Der Christus-Mensch war vorher Lehrer und Laienpriester. Dieser Maler ist vorher Agent de change. Bald kennt er die Börse von vorn und von hinten, verdient eine Menge Geld, hat ein Heim, Frau und Kinder. Elf Jahre lang betreibt er in der Rue Laffitte die Geschäfte seines Prinzipals mit Fleiß und Umsicht, und wenn auf dem täglichen Wege zum Bureau sein Auge die Läden der Kunsthändler in der gleichen Straße streifte, streifte keine Ahnung sein Hirn, diese Welt könne je für ihn Bedeutung gewinnen. Zufällig wird es doch so, weil das Geld den unruhigen Kopf nicht ganz ausfüllt. Erst malt er aus Spielerei als Sonntagsvergnügen und stellt noch in den siebziger Jahren die Früchte seiner Muße im „Salon" aus. 1881 erscheint er mit der Studie einer nackten Frau und zieht die Blicke auf sich. Huysmans behauptet von dem Bild, kein Maler habe je „une note aussi véhémente dans le réel" gewagt[2]). Und schon hat er auch eine Plastik bei der Hand, eine Holz-Statuette, die den Kritiker des Symbolismus gotisch berührte. Bleibt aber immer noch Bankmann. Erst zu Beginn des Jahres 1883 gibt er die Stellung auf und malt nun auch in der Woche. Sofort steht er am richtigen Platz. Ein moderner Mensch im Jahre 1883 kann nur Impressionist sein. Pissarro und Guillaumin bringen es ihm bei. Gauguins Landschaften aus dieser Zeit verraten deutlich den Einfluß, aber erschöpfen sich nicht damit. Schon spürt man den Wunsch, dem Impressionismus das Schulmäßige zu

[1]) Vgl. die Biographie von Charles Morice im „Mercure de France", Oktoberheft 1903. Zuverlässiger die von Victor Segalen zu den „Lettres de Paul Gauguin à G. D. de Monfreid". (G. Crès et Cie, Paris 1918.)

[2]) Huysmans über die Aussellung der „Indépendants" von 1881, abgedruckt in „l'Art Moderne" (Stock, Paris.)

nehmen. Der Lyriker ist stärker als das Programm. Eine sehr große Empfindung umspielt die systematischen Striche. Der erlöste Geldmann entdeckt seine Seele.

Vielleicht ist diese frühe Periode Gauguins die glücklichste für ihn und für uns. Nur die Uniform hat er mit den anderen gemein. Der Mensch darin regt sich viel persönlicher als Pissarro, ersinnt in dem farbigen Schatten Idyllen, die auch ohne hergebrachten Rahmen, ohne Staffage, lediglich mit dem Rhythmus, der Baum und Strauch bewegt, Zärtlichkeit, Anmut geben. Er sieht über Pissarro hinaus auf Corot, dem die anderen nur die kurze gesegnete Spanne in den siebziger Jahren folgten, ohne zuzufügen. Gauguin steht freier zu ihm, etwa wie Renoir, und erfindet dem Nymphen-Maler eine modernere Begleitung. Bald regt er sich stärker, durchschaut das Begrenzte der Theorien Monets und die Gefahren einer nach Auflösung drängenden Analyse. Er wendet sich zu Degas und dem frühen Manet. Die „Olympia" wird ein Leitstern. Degas bringt ihm die Möglichkeit dekorativer Flächenwirkung. Die Japaner helfen. Um 1886 ist der Impressionismus schon überwunden. Auch Paris, auch das Liebhabertum, auch die ganze großstädtische Kultur, die einst den rauhen Seefahrer lockte. Aber es ist nicht die Unmöglichkeit, Menschen unter den vielen Larven zu finden, was ihn forttreibt, sondern Ekel, Überreizung und die Empörung über das Herdenwesen, das dem ehrgeizigen Neuerer die öffentliche Anerkennung vorenthält. Er geht in die Bretagne und entdeckt den Bauern. Er malt ihn wie Degas seine Modelle, kalt, mit dem Sinn für eine Anatomie, die ihm ornamentale Möglichkeiten erschließt, auf neue Art, originell, mit sehr großer Begabung. So malt er den Gekreuzigten, auf große Linien und starke Palette. Der Mensch, dem der mangelhafte Zusammenhang mit der Kirche, mit jeder Gemeinschaft immer klarer wird, gibt sich an religiöse Motive. Weil er auch dafür Talent hat. Sie gehören zu seinem weitreichenden Eklektizismus. Van Gogh meint, es sei eigentlich notwendig, Heiligenbilder zu malen, „doch mit Gesichtern von heute". Er tat es aber nicht, sondern malte Bauern und Felder, weil er sich zu Besserem nicht stark und würdig genug fand. Nur deshalb, nicht etwa weil es überflüssig wäre, der gottlosen Welt mit solchen Dingen zu kommen. Die Welt ist voll von Gott, nur er ist unrein und elend. Gauguin kann originelle Heiligenbilder malen. Der Ton liegt auf dem Originellen. Gauguin hat alle möglichen Separationsgelüste. Und sein Talent bringt es fertig, mit dem Zeichen der Gemeinschaft Trennungen zu vollziehen. Natürlich hält ihn das Motiv nicht lange. Das haben die Alten schließlich besser gemacht. Daher lohnt es nicht. Es ist in einem nicht gemeinen Sinne unnütz. In einem erschreckend primitiven Sinn.

Natürlich findet er nichts, was ihn in der Bretagne halten könnte und verläßt

zum erstenmal wieder Europa. Martinique ist eine weitere Station. Die Bretoner Linien werden in tropische Farben getaucht. Aus der Berührung des überdurstigen Europäers mit der fremden Zone entsteht ein bestrickender Reiz. Das Märchen behauptet sich in Martinique wie im Impressionismus des Schülers Pissarros. Gauguin verjüngt sich. Ein paradiesischer Zauber malt die Bilder. Nie haben die zahllosen Nachfolger auf ähnlichen Wegen den traumhaften Reiz dieses Entdeckers des Exotischen erreicht. Die Entdeckung hat die Kraft des Erlebnisses, und die Kraft überflügelt das Fremdartige, gewinnt aus der neuen Zone eine neue, frischere Sinnlichkeit, die das in Europa Erworbene vereinfacht und sichert. Da ihm das Klima der Insel nicht bekommt, kehrt er nach einem Jahr zurück und wird von der jungen Generation wie ein Triumphator empfangen. Nun weiß er, was dem greisenhaften Europa nottut, und seine Jünger glauben es ihm. Alle Rezepte einer auf Entwicklung der Materie, auf Einsicht in Naturgesetze angewiesenen Malerei taugen nichts. Alles Streben nach wirksamen Äquivalenten für das Stoffliche der Natur ist unnütz, und auf der Suche nach persönlichen Effekten, nach einer möglichst unnachahmlichen Handschrift verliert der Maler das Einzige, was der in Häßlichkeit versinkenden Welt zu helfen vermag, die Dekoration. Das Staffeleibild ruiniert die Malerei. Die von verseuchten Amateuren angebeteten Reize des Farbenflusses beruhen auf manueller Geschicklichkeit, stellen den Zufall in Rechnung, sind ungeistiger Art. Nur die Dekoration birgt die Möglichkeit zusammenfassender Anschauung.

Eine neue Station. Also lockt auch diesen unruhigen Sucher das Ziel, das fast zu gleicher Zeit die beiden größten Meister der vorhergehenden Generation beunruhigt. Aber was für Renoir und Cézanne Regulativ großer Formen-Komplexe war, kaum bewußtes Mittel für die Bändigung überströmender Begabung, wird für den Maler Gauguin Selbstzweck. Ich sage für den Maler, um anzudeuten, daß außerdem etwas übrig blieb. Glaubte man den Worten des Malers, gab es überhaupt in der Malerei kaum geistige Probleme; zum mindesten mußte man alles aufbieten, um sie zu entfernen. Es galt, der ewig drängenden Willkür des Einfalls Einhalt zu tun und die Lust nach Neuheit zu überwinden, die Lust, die ihm selbst wie Verdorbenheit im Blute lag. Natürlich genügte nicht, sich wie Seurat mechanische Techniken zurecht zu machen. Impressionisten, Neo-Impressionisten waren Handwerker ohne Kopf, und allen zerrann die Form zwischen den Fingern. Synthese war Trumpf. Es ging ebensowenig mit den akademischen Scheuklappen der Ideologen. David war ein banaler, Ingres sublimer Irrtum, und mit Puvis de Chavannes kam man in die gute Stube oder ins Pantheon, nicht in die Realität.

Es galt eine Synthese aus eigener Kraft. Man mußte dekorieren und trotzdem Spontanität bewahren.

Gauguin hat das Zeug für einen genialen Vermittler. Ginge es nach seinem Willen, wäre er nicht mehr als ein Agent de change der Kunst von besonderen Graden, einer der vielen. Man kann sich eine Dekoration konstruieren, so tun, als ob, obwohl einem im Grunde die Menschheit nebst ihren Bedürfnissen höchst gleichgültig ist. Man kann sich primitiv gebärden und ein stilles Reservat behalten, das weder die Brücken mit der Vergangenheit, noch die mit der Gegenwart bricht. Zum Glück spielten in Gauguins Unterbewußtsein alle möglichen Widerstände gegen diesen Kompromiß. Auch zu seinem Unglück. Wer sich an seinen Zynismus, der nicht mit derben Worten geizte, hielt, konnte seine Beziehung zur Kunst für platten Utilitarismus halten. Der Kreis, der sich in Pont-Aven um ihn sammelte, machte himmelstürzende Romantik daraus und produzierte trunkenen Geistes Belanglosigkeiten[1]). Der einzige Schüler von selbständiger Haltung, Paul Sérusier, zeichnete sich durch Bilder aus, die im Gegensatz zu den Impressionisten so dunkel wie möglich gehalten waren und nur durch eine sehr lineare Zeichnung Form behielten. Sérusier brachte die Lehre von der Synthese nach Paris. Er hatte auf der Akademie Julien Maurice Denis, Bonnard, Ibels, Ranson, Vallotton, Vuillard, Roussel zu Kameraden gehabt. Alle pinselten damals in der Schablone der Akademiker Lefèvre, Bouguereau und Robert Fleury, ihrer Lehrer. Sérusier hatte 1888 im Salon ein langweiliges Weber-Interieur ausgestellt und kam mit dem Prestige dieses bürgerlichen Ersatzes nach Pont-Aven, wo man ihn mit Verachtung empfing. Er begriff weder die Reden Gauguins noch seine Bilder. Als er aber, nach Paris zurückgekehrt, die Kameraden weiter mit Geduld und ohne Charakter ihre Leinwände bearbeiten sah, ging er in sich. Ein paar Bilder Gauguins bei Theo

[1]) Über den Kreis s. das Kapitel „Die Schule von Pont-Aven", in der ersten Entwicklungsgeschichte, Bd. I, S. 384ff. Dazu gehörte Emile Bernard, Laval, der Gauguin nach Martinique begleitet hatte, Moret und später Paul Sérusier. 1889 stellte die erweiterte Schule unter dem Namen „Groupe Impressioniste et Synthétiste" im Café Volpini auf dem Champ de Mars aus. Der Katalog enthält die Namen: Paul Gauguin, Charles Laval, Léon Fauché, E. Schuffenecker, Louis Anquetin, Georges Daniel (Pseudonym für de Monfreid, den treuen Adepten Gauguins bis zum Tode), Emile Bernard, Ludovic Nemo (Emile Bernard). Ende 1889 verließ die Schule Pont-Aven und ging nach Pouldu, wo die Herberge, die man bewohnte, und die Baracke, in der man arbeitete, die einzigen Häuser waren. Dort stießen der kleine bucklige Bildhauer de Hahn aus Holland, Filiger und Chamaillard zu der Gruppe. Nach der ersten Tahiti-Reise Gauguins schloß sich Seguin an, dem wir die begeisterte Beschreibung des Treibens in Pouldu verdanken („l'Occident" Nr. 16, 17, 18 des Jahrgangs 1903). Vgl. auch Maurice Denis in „Art et Critique" 1889 u. a. O. Charles Morice im „Mercure de France" Oktoberheft 1903 und G. Aurier „Oeuvres Posthumes" (Mercure de France, Paris 1893) zumal den Aufsatz „Les Peintres symbolistes".

van Gogh taten den Rest. Er begann nach Plänen, nach Flächen, nach struktiven Linien zu suchen. Jetzt drang in die Akademie Julien der Schrei der Revolte. Man behandelte Sérusier anfangs wie einen Verrückten, aber das Spiel gegen Bouguereau war nicht zu verlieren. Alle Kameraden machten mit. Die Linien schlängelten sich durch bunte Teppiche. Aus der Synthese wurde Kunstgewerbe.

Gauguins Rolle in dem Drama Vincent könnte nicht besser erfunden werden. Gerade Gauguin muß es sein, den der Christus-Mensch zur Gründung der Gemeinde zu sich beruft; Gauguin, der Rechner, der mit praktischem Blick alle Probleme des anderen — es gibt nur technische Probleme — überfliegt, in dem keine Faser die Menschenliebe Vincents, seinen Glauben, seine Demut, seinen Gemeinsinn teilt; Gauguin, der Skeptiker, der in der Seele Vincents nur Verworrenheit sieht, dem eigentlich alles Denken und Treiben Vincents bis auf seine ungelenke Sprache, ja, bis auf seine Kunst, ein Greuel ist. Fast der Kontraste zu viel für die Wahrscheinlichkeit der Handlung. Auf jedes Ja des einen folgt von der anderen Seite ein klatschendes Nein. Die Dialektik Gauguins gewinnt die Oberhand. Vincent fühlt sich immer versucht, die Überlegenheit anzuerkennen. Ja, die Vernunft ist gut. Ohne Vernunft kann man nicht malen. Aber zuweilen erscheint die Vernunft wie geile Versuchung gegen Kunst und alles, was Gottes ist, und der Teufel macht sich ein Spiel daraus. An einem finsteren Tage sieht der Christus-Mensch in dem anderen den Urfeind. Es ist der Antichrist, der Zerstörer der Welt. Vincent geht mit dem Messer auf ihn los.

Während van Gogh im Irrenhaus seinen Traum der Gemeinschaft weiterspinnt, mehrt sich in Pont-Aven und in Pouldu die Gemeinde. Zu den Malern kommen die Dichter, die Verlaine, Moréas, Aurier, Charles Morice, Retté, Stuart Merril, Leclerc, die in Gauguins Malerei Erfüllung ihrer geheimsten Absichten zu entdecken glauben. Der Symbolismus blüht. Käme es allein auf den Ehrgeiz an, könnte Gauguin zufrieden sein. Aber der Erfolg lockt ihn nicht. Es ist ein papierener Sieg, der nicht einmal den Magen füllt. Und welche anderen Siege könnte dieses für jeden Preis feile Europa gewähren? — So spricht der Blagueur im Kreise seiner Gemeinde. Auch seine Wut auf Europa ist zuerst nur Dialektik. Er liebt die Paradoxe, und es kommt ihm nicht auf die Einfälle an, wenn es gilt, eine Behauptung zu belegen. Aber in Gauguin ist nicht alles Vernunft und Bewußtsein. Ehrgeiz, Spiellust, Bedürfnis nach Zeitvertreib ließen ihn zur Kunst greifen. Und dann trieb ihn diese Malerei, Frau und Kinder und den warmen Ofen zu verlassen, trieb ihn zu einem Hungerdasein. Auch in diesem Skeptiker steckt ein Stück dunkler Metaphysik, das im Geheimen gärt und brodelt. Und es gibt einen un-

bestechlichen Instinkt in ihm. Man kann die anderen belügen und zu Narren halten. Zuweilen möchte man auch mit sich selbst spielen, aber da ergeben sich Grenzen. Dem Spötter behagt die Gemeinde nicht. Man müßte so primitiv sein, wie er sich stellt, um sie auf die Dauer zu ertragen. Sie machen aus hingeworfenen Floskeln Theorien und Doktrinen, und aus jedem Elaborat der Adepten grinst ihm eine Karikatur seiner eigenen Gesichte an. Symbolismus! Man weiß nicht, ob man lachen oder vor Wut bersten soll. Sie sagen Symbol und malen schlechte Tapeten. Der Führer wünscht sich zu empfehlen, und die gehorsame Gemeinde hat nichts Besseres zu tun, als den Wunsch zu erfüllen. Am 21. Mai 1891 veranstaltete man im Vaudeville, dessen Foyer Bilder Gauguins schmückten, ein Benefiz für ihn und für Verlaine. Verschiedene Dichtungen neuster Richtung gingen in Szene. Maeterlincks „L'Intruse" erlebte die Premiere, Garnier sagte den Raben Edgar Poës in Versen Mallarmés. Der Erlös deckte die Reise nach Tahiti.

Seitdem ist Gauguin nur noch zu Besuch in Frankreich gewesen. Im September 1893 kam er wieder, brachte den Dichtern das schöne Buch Noa-Noa und den Malern schöne Bilder; wohl die schönsten, die ihm gelungen sind. Zum erstenmal erlebte der Skeptiker mit allen Sinnen, mit allen seinen ungewöhnlichen Fähigkeiten. Soweit sich ein Mensch seiner Art vergessen kann, gab er sich hin. Tahiti wurde sein Arles. Er raste nicht wie van Gogh ins Dramatische. Das Erlebnis brachte den Dichter, der sich in Europa seiner Zartheit geschämt hatte, an die Oberfläche. Der corothafte Lyriker, der neben Pissarro geträumt hatte und dem in der Bretagne die Sucht nach Neuheit und der Wunsch, dem Gefolge ein möglichst radikales Gesicht zu zeigen, die Geste vergröbert hatte, enthüllte seine Anmut. Die üppigen Farben der Tropen lockten, und die nackte Einfalt der Heiden wußte nichts von Skepsis. Es entstand eine Fortsetzung der Märchen von Martinique. Derselbe Sensualismus, den die Anmut entsündigt, ein viel größerer Stil. Die Gestalten, früher Zutaten zauberhafter Landschaften, Vegetation von exotischer Üppigkeit, wurden Träger des Bildhaften, und ihre stillen Gebärden atmeten Rhythmus. Es gelang, die Erscheinung mit ganz leichtem Auftrag auf der Leinwand zu sammeln und mit dieser Leichtheit das Unbeschwerte jener glücklichen Menschheit zu malen. Etwas von dem Glück des hinzugekommenen Zeugen, der teilnehmen durfte, wärmt den Ton. Die Farbe aber hat die ganze Üppigkeit der Zone. Gelb und Purpur singen, und gerade die Leichtheit des Auftrags gibt den Harmonien märchenhaften Reiz. Das Ideal des Dekorateurs hob sich auf ein ungeahntes Niveau. Manche Bilder der Zeit mit ein paar halbnackten Gestalten, im Profil oder im Rücken oder breit von vorn gegeben, mit Früchten oder Blumen in

den Händen und einer blumigen fruchtreichen Sinnlichkeit in den Formen, könnten Bruchstücke von Fresken sein. Im Geist der Dinge steckt etwas von den verschollenen Griechen, die einst die Gemächer der Athener schmückten. Reste spüren wir noch in den Nachahmungen der späten Wandmaler von Pompeji. Bei Gauguin wird die handwerkliche Routine durch eine dem Sinnlichen nähere Spontanität erfaßt. Die Gebärde ist noch nicht kanonisiert. Noch liegt der Duft unberührter Natur über ihr. Die Einfalt, die sich unbeobachtet fühlt, läßt eckige Formen ungerundet, erhält dem Rund die ganze Fülle gewachsener Formen. Das Freskenhafte wird nicht gesucht. Es gibt nichts anderes.

Das haben größere Meister, die Gleiches wollten, nicht oder nur mit einer Anstrengung, die unüberwunden blieb, erreicht. Am wenigsten Franzosen. Die Staffelei bindet ihre Fittiche. Sie schleppen in die neue Welt Ketten der alten mit, büßen die Dichtung ein oder improvisieren zu flüchtig, um Fresken tragen zu können. Auriers Mahnung an die taube Öffentlichkeit: Gebt ihm Mauern! seitdem von hundert unberufenen Mahnern bei hundert unberufenen Objekten wiederholt, traf den Kern. Ja, er hätte Fresken malen können, besser als Cézanne und Renoir, besser als Delacroix, selbst besser als Marées. Was ihn geeignet machte, war ein Mangel, geringere Intensität der Anschauung, losere Beziehung zur Kunst und zum Objekt und die Unabhängigkeit von Europa. Die Wandlung, deren er dafür bedurfte, war schließlich viel harmloser als der Übergang vom Agent de change zum Künstlertum. Tahiti half nicht wenig, aber vielleicht hätte es nicht einmal dieser Reise bedurft. Einen van Gogh hätte keine fremde Zone zu der behenden Applikation natürlicher Begabung gebracht. Es gehörte die geringe Anteilnahme dieses schlechten Europäers an allen seelischen Phänomenen dazu, der Mangel an jedem Konfliktstoff interner Art, die Einstellung auf das Vegetative. Tahiti gab diesen Gegebenheiten die natürliche Kulisse und räumte jedes Hindernis problematischer Art beiseite. Das primitive Dasein mit den Eingeborenen in einem unberührten Milieu legitimierte eine Kunst von freskenhafter Einfalt. Der Sensualismus tat das übrige.

Noa-Noa erzählt diesen Anteil.[1]) Zuerst bleibt der Auswanderer bei den Europäern der Insel. Angeekelt von dem Kolonistentreiben, zieht er tiefer in das Land und läßt sich in paradiesischer Wildnis nieder. Hier nimmt er sich eine Frau. Es

[1]) Das Buch erschien zuerst in der „Revue Blanche", dann als Buch im Verlag der „Plume". Auch in Deutschland in deutscher Übersetzung. Morice hat die Erzählung Gauguins mit Gedichten belastet und den Text hier und da modifiziert. Das Original-Manuskript, mit zahlreichen Zeichnungen Gauguins geschmückt, im Besitz D. de Monfreids, wird dem Louvre vermacht. Es soll, sagt man, als Faksimiledruck erscheinen.

ist nicht Titi, die Geliebte der Europäer, sondern die keusche Tehura, die bisher nie einen Weißen sah. Mit ihr teilt er die Hütte. Die Idylle beginnt. Das Geschlecht ist der Inhalt. Der Weiße erzählt, von wo er kommt und was ihn herführt. Tehura hört ihn ruhig an, und er bewundert ihr Schweigen. Erst nachdem er sich ganz ausgeschüttet hat, beginnt sie. Er hat recht getan, zu kommen. Langsam füllt sie den leeren Europäer mit der Poesie der Maories. Während ihr Leib ihn verjüngt, stärkt sie seine greisenhafte Seele mit den Legenden des Volkes. Die Vorstellungen der Insulaner umschlingen ihn. Eines Tages zieht er mit den Nachbarn zum Fischfang. Er hat Glück, und die anderen scherzen. Wem der Thunfisch in den Angelhaken beißt, den hintergeht inzwischen die Vahina. Er lacht. Abends in der Hütte plagt ihn der Zweifel. Tehura dient ihm still und gehorsam. Er erschrickt über sein Alter. Sie zählt kaum fünfzehn Sommer. Und schließlich gesteht er, was die Fische gemeldet haben. Da erhebt sich Tehura, schließt die Türe, damit niemand störe, und betet mit lauter Stimme zu Taora um Rettung. Ihre nackte Größe macht ihn stumm. Sie aber bittet den Gebieter, sie zu schlagen, denn ihre Schuld sei es, ihm so schlechte Gedanken eingegeben zu haben. Er sinkt auf die Knie, und nun murmeln beide die Gebete der Maories.

Die Geschichte ist reich an Farbe, reich an Symbol. Aus einer Ecke schiebt sich plötzlich in das von Seele unbelastete Dasein des Abenteurers ein ehrwürdiger Schatten. Er betet mit. Wohlverstanden ist es mehr sensuelle Regung als geistige Erbauung, und die Ahnung, er könne ernst machen, ist ein Reiz mehr für den Leser. War es womöglich auch für ihn. Sein Sensualismus, dem er sich gern entzogen hätte, fand in Tahiti keine Grenze. Ja, vielleicht ist er der stärkste Trieb seiner Europaflucht und der Retter aus den Gefahren des exotischen Manierismus. Das Sensuelle füllte die Lücken gewollter Einfalt und gab der Arabeske der Gebärden überzeugende Sachlichkeit. Ein komplizierter Fall. Nichts von der einheitlichen Front der Triebe van Goghs. Der Fall wäre einfach, wenn Gauguin seine Bestimmung, es seiner Schule gleich zu tun und in Banalität zu enden, erfüllt hätte. Schließlich steckte auch Anlage zu einer Art Präraffaelit in ihm; ein Burne-Jones, ein Moreau höheren Grades. Auch seine Europaflucht ist im Grunde stilistische Floskel. Die Zügellosigkeit, die keine Verdichtung von Literatur erlaubt, half ihm. Die Genesis der Künstler unserer Tage hat keine Wahl.

Im November des Jahres 1893 wurden die Tahiti-Bilder bei Durand-Ruel ausgestellt. Der Erfolg blieb aus. Das Publikum der Rue Laffitte fand die Werke von der Art ihres Autors. Er trug eine blau und gelb gestickte Weste, schwere Ringe an den Fingern und den berühmten, eigenhändig geschnitzten, feierlichen

Spazierstock. Wenn der Hidalgo den Mund auftat, dröhnte es Flüche. Nie hätte einer hinter solcher Maske hohe Kunst gesucht. Dann kam es 1895 zu der Vente im Hotel Drouot, für die sich Strindberg zu einer Vorrede nötigen ließ. Die Vorrede war eine schlecht verhehlte Ablehnung, und Gauguin antwortete darauf. Sie stritten, ohne zu ahnen, wie eng jeder mit seiner Manie zu der des anderen gehörte. Ihre Worte gehen aneinander vorbei, wie dies oft bei nahen Verwandten geschieht. Sie fühlen sich beide als Ausgestoßene, und dies Gefühl wird ihr Inhalt. Strindberg weiß nichts von dem Maler, weil er selbst gemalt hat. Dagegen könnte auch ihn das Drama Gauguin reizen, denn auch er fühlt „das ungeheure Bedürfnis, zum Wilden zu werden und eine neue Welt zu schaffen". Und überdies, auch er trägt irgendwo eine grell gestreifte Weste und einen wüsten Proletenstock. Aber in der Gauguinschen Welt findet er nicht die seine. „Zu sonnig für mich", schreibt er, „der das Clair-obscur liebt. Und Ihr Eden bewohnt eine Eva, die nicht mein Ideal ist. Denn wahrhaftig, auch ich habe ein Frauen-Ideal oder zwei." Tiefer Irrtum, denn im Grunde hatte er nur ein Frauen-Ideal, das dem des anderen zum Verwechseln ähnlich sah, oder gar keins. Der Unterschied beschränkt sich auf die Hautfarbe. Und Clair-obscur und sonnig sind auch nur Haut-Differenzen. Der Literat ist literarischer als der Maler und der unverhältnismäßig gröbere Barbar. Das macht ihn größer. Er hätte viel eher zu den Wilden gepaßt und wäre besser dabei gefahren. Er hätte nicht mit ihnen dekoriert, sondern gedichtet und wäre mit dem Erlebnis eines Tahiti tiefer in die eigene Psyche gelangt. Gauguin übertrifft auch diesen Partner nur mit Dialektik. Strindberg erleichtert ihm die Antwort. „Ihre Zivilisation," schreibt Gauguin, „ist Ihr Leiden. Meine Barbarei ist für mich Gesunden. Die Eva Eurer zivilisierten Vorstellung macht uns fast alle weiberfeindlich. Die alte Eva, die Sie in meinem Atelier erschreckte, wird Ihnen vielleicht einmal weniger bitter sein. Meine Welt, die Euch unwirklich erscheint, habe ich vielleicht nur andeuten können. Schon die Andeutung dieses Glücks ist wie ein Vorgeschmack des Nirwana. — Allein die Eva, die ich male, kann nackt vor unseren Augen wandeln. Die Eure wäre in diesem natürlichen Zustand immer schamlos und, wenn sie schön ist, Quelle von Schmerz und Übel..."

Und deshalb holte er sich in Paris vom Boulevard eine Mulattin und ging mit ihr nach Pont-Aven. Sie machte ihn krank und wurde Ursache quälender Leiden. Betrunkene Matrosen fingen ihretwegen Streit mit ihm an und zerschmetterten ihm das Bein. Er hinkte wieder nach Tahiti und kam nicht mehr zurück. Draußen malte er noch viele schöne Bilder und formte groteske Götzen. Zuweilen drohte die exotische Formenwelt, den Bildhauer zu verschlingen. Exzesse der Wildheit

labten ihn. Der Maler aber rettete sich immer wieder. War der Europäer zu stark in ihm oder die Hingabe zu schwach? Immer blieben schön geformte Bilder zurück. Womöglich litt er unter der Unfähigkeit, seiner Grazie zu widerstehen, seine Roheit austoben zu können. Als man ein paar Jahre vor dem Kriege einen großen Teil des Oeuvre im Salon ausstellte, ergab sich ein lückenloser Meister. Skeptiker hatten von dem Massenaufgebot eine Erschütterung des Ruhms erwartet. In der Vorstellung von seiner Kunst haftete kein Werk mit der Unverrückbarkeit gewisser Bilder van Goghs. Die Wiederholung mußte ermüden. Das Gegenteil geschah. Die Skeptiker wurden beschämt. Gauguin behauptete sich spielend. Die Wände leuchteten. Die Zusammengehörigkeit der Motive erhöhte ihre Bedeutung. Und diese Bedeutung wies nicht nach Ozeanien, sondern gewann uns mit gewählten Tönen unserer Welt. Über die exotische Szene triumphierte das von Europa geschulte Auge, und nur das blieb von der Fremde, was geeignet war, die einheimische Tradition zu verjüngen.

Es ist nicht leicht, von dem Werke Gauguins die Geschichte des Menschen fernzuhalten. Nicht nur für uns Deutsche, denen die Ideologie im Blut liegt. Es gelänge, wenn sich in die Bewunderung des Werkes nicht immer wieder ein geheimes Mißtrauen drängte, das mit der Anmut und dem Rhythmus, mit den Farben nicht genug hat und gerade von dem Überfluß an Reizen bewogen wird, noch mehr zu verlangen. Die mangelhafte Beteiligung des Menschen an seiner Kunst, die man für Überlegenheit nehmen könnte, wird wie Eklektizismus empfunden, obwohl das Auge kein greifbares Symptom zur Rechtfertigung des Instinkts entdeckt. Es sei denn die Tatsache, daß die Bilder nur halten, solange man vor ihnen steht, daß man sie immer wieder braucht, um nicht zu zweifeln, wie Worte gewisser Menschen, die versagen, wenn sie schweigen. Baudelaire nennt Eklektiker schwache Leute ohne Liebe, ohne Ideal, ohne Richtung, Stern und Kompaß. Man kann diese Mängel nicht leicht aus den Bildern Gauguins ablesen, weil ihre Begriffe, kunstfachlich genommen, zu unbestimmt sind, und weil Gauguin, ähnlich wie Degas und Lautrec und mehr als diese heute noch zu aktuell ist. Die Endlichkeit seines Wollens wird von dieser Aktualität nicht überwunden, noch von dem tatsächlich hohen Grad der Realisierung. Sein Eklektizismus, seine Geschicklichkeit waren von besonderer Art. Er konnte alles, auch eine Richtung mit Stern und Kompaß, auch bewegliche Paradoxe, auch die Europaflucht. Und alles blieb Arabeske, selbst die Europaflucht. Die Briefe an den treuen Monfreid sind gähnende Leere. Nur die Geldnot setzt die Feder in Bewegung, allenfalls die Galle, auf die französischen Behörden der Insel; Miseren. Das Journal, das er zum

Ärger der Beamten in Papeete lithographierte, ist von erstaunlicher Plattheit. Lebt der Schreiber in dem zauberhaften Land der Gemälde, nicht vielmehr in einem Kleinbürgerhinterhaus der Pariser Banlieu? Hat er außerhalb der Bilder und der Wege derber Notdurft Gemeinschaft mit den Eingeborenen gewonnen und Noa-Noa weitergedichtet? Oder war auch er nur eine Luxus-Gattung zugewanderter Explorateure, die als Tauschobjekt die Mikroben des alten Kontinents einführen? Er hat seine Vahine gemalt und hat mit ihr geschlafen. In der Malerei steckt dies und jenes, auch etwas von der Einfachheit der Prozedur, mit der er eines Tages Vater wurde. Es könnte unbelastete Daseinsfreude, animalische Einfalt sein, auch etwas anderes. Also lassen sich seelische Bedürfnisse auf ein Nichts reduzieren, ohne daß dem Menschen die Fähigkeit abhanden kommt, angenehme Bilder zu malen. Vielleicht gelingt es sogar dann um so besser. Nimmermehr hätten die leidenschaftlichen Dokumente des Christus-Menschen den Raum besser geschmückt. Die von keinem Drama berührte Idylle war der friedlichen Seele des Kunstliebhabers bekömmlicher.

Aber jenseits der leuchtenden Evokationen Ozeaniens reckte ein Mensch von unserer Farbe den dürren Hals nach jeder Post und folgte mit Angst den Zahlen des Bildermarkts in Paris. Ein Mensch, in dem jede Faser zu dem verfluchten Europa gehörte, und der dieses unzerreißbare Band wie einen Fluch empfand. Als sei er noch zu nahe und könne von größerer Entfernung Heilung oder Rausch erwarten, verließ er im Herbst 1901 Tahiti, um sich in Atuana auf Dominica, einer noch entlegeneren Marquesa-Insel, niederzulassen. Die wildere Szene sollte ihm neue Eindrücke geben und in Paris neuen Eindruck machen. „Meine bretonischen Landschaften," schrieb er, „wurden Zuckerwasser neben Tahiti. Tahiti wird Eau de Cologne neben den Marquisen sein[1])." Die Wildheit mißlang. Die seltenen Liebhaber, die Vollard zu sammeln begann, schmeckten auch aus der neuen Serie den exotischen Sensualismus des Charmeurs. In Atuana schrieb er 1903 das Buch „Avant et après"[2]). Er wollte das endgültige Pronunciamento des Überwinders europäischer Kompromisse geben und wurde banal. Ein kleiner Rapin aus dem Quartier latin spiegelt sich in billigen Witzen. Er widerstand nicht bis zum Schluß. Als es mit seiner verwüsteten Gesundheit zu Ende ging, verlangte der verlorene Sohn inständig nach Europa zurück. Er muß in den letzten Monaten furchtbar ge-

[1]) Lettres de Paul Gauguin à G. D. de Monfreid p. 315.

[2]) Erschien erst lange nach dem Tode. Bruchstücke in der ersten E. G. Der Besitzer des Originals, Herr Schwabach, ließ eine Reproduktion des Textes und der Zeichnungen herstellen. (K. Wolff, Verlag, Leipzig 1918.)

litten haben. Nicht nur körperlich, nicht nur unter den mutwillig aufgestachelten Schikanen der Behörden. Ein Schiffbrüchiger rief verzweifelt nach Land. Das Experiment war mißglückt. Wohl begann man die Bilder zu kaufen. Was nützte der Erfolg auf der Insel? Die Wildnis hatte keinen Zauber mehr. Monfreid, der treue Adept, riet ab. Die Rolle mußte zu Ende gespielt werden. Der Stil duldete nicht, daß der reumütige Prophet daheim die schwärenden Wunden des verlorenen Feldzugs vorwies. Da rafft sich Gauguin zu einer letzten Wildheit auf und während um seine Hütte im Urwald tropischer Frühling wuchert, malt er seinen Schwanengesang: ein bretonisches Dorf mit verschneiten Dächern und dem Kirchturm. Dieses letzte Paradox entbehrt nicht der Wärme.

Gauguin war schlimmer gezeichnet als van Gogh, obwohl sein Leben so lief wie er es führte, während dem Christus-Menschen alles zum Gegenteil geriet. Van Gogh war voll von seiner Existenz. Jede Minute sauren Schweißes verdichtete sein Dasein und alles, was ihm an Mißlichkeit widerfuhr, stärkte die Liebe zum Kosmos. Ich leide, folglich bin ich. Man muß zu den Russen gehen, um gleiche Bejahung des Schmerzes zu finden, und der germanische Christus-Mensch hat die einfachere Menschlichkeit voraus. Neben diesem Reichtum wird selbst seine Krankheit, obwohl sie eben das Organ, aus dem er lebte, siech machte, auch nur Bereicherung und Trophäe. Gauguin konnte alles, nur nicht leiden, und der Wert dieses Verdichtungsmittels ging ihm ab. Nicht Europa, sondern seine unerregte Seele, die den geschwinden Körper desavouierte, drückte ihn. Die Kunst lag ihm zu leicht in der Hand, als daß er sie zu verankern vermochte, und die rationelle Organisation seiner Begabung erwies sich als Schwäche. Nachdem er den wirksamen Modus seiner Bilder gefunden hatte, blieb nur noch Dialektik übrig. Der Verfolgungswahnsinn Strindbergs pocht an unsere Skepsis mit Hammerschlägen. Ihm verdankt der Dichter erschütternde Töne. Die Einseitigkeit seines Unglaubens leiht ihm die Einfalt des Gläubigen. Einem Gauguin erleichtert kein Gott und kein Teufel die Last. Die Götzen der Maories verloren ihre Macht mit der schwindenden Kraft seiner Lenden.

MATISSE UND PICASSO

Nach van Gogh und Gauguin kommt auch in Paris die Zeit, da Glück und Unglück des Einzelnen kein Drama mehr füllt und nur noch Mosaik des Schicksals einer Epoche wird. Ein Mehr oder Weniger rückt an die Stelle der Entschlossenheit des Verkünders, der alles für das Erlebnis hingab. Die Christus-Menschen wandern ins Irrenhaus, und die Variationen Gauguins mehren sich ins Unendliche.

In der Menge großer und kleiner Varianten heben sich zwei Arten ab. Die eine ist fortschrittlich gerichtet, die andere traditionell. Fortschritt und Tradition dürfen nicht mehr wörtlich genommen werden, sondern wie Parteinamen in der Politik. Diese Notwendigkeit ergibt sich schon aus der Verteilung. Früher saß die Menge gehorsam und geborgen im Schatten der Tradition. Da gehörte sie hin, wenn Tradition überhaupt einen Sinn hatte. Nun ist der Platz kahl geworden und sumpfig. Zwischen zerfallenen Bänken wuchert Unkraut. Auf tausend gangbaren und nicht gangbaren Wegen strömt die Menge hinaus in alle Winde, zertrampelt die Wiese, zerstört das Beet. Heuschrecken überfallen das dürre Gelände, und jede Aktualität, sei sie noch so gewagt, gilt als Wunderblume, die man ausreißt und frißt. Auf einen treuen Ritter, der mit zerbeultem Schild das verlassene Heiligtum bewacht, kommen tausend Stürmer. Die Ritter aber sind müde geworden und haben an Kraft eingebüßt; gut geschnittene Gesichter, lahme Lenden, gewählte Formen, begrenzte Potenz. Man schlägt keine Schlachten mehr. Gegen wen, für was soll man kämpfen? Erinnerung wird das Dasein der Edlen, und das Erlebnis begnügt sich mit dem Duft über geleerten Pokalen. Unsere Sympathie gehört diesen müden Träumern, keine unserer Hoffnungen. Es hieße, den Zauber ihres Anstands verkennen, wollte man ihn mit Ansprüchen belasten.

Matisse und Picasso sind letzte Akteure der großen Tragikomödie, die mit dem Eintritt des persönlichen Menschen in die Kunst begann. Noch einmal wiederholt sich der Gegensatz van Gogh und Gauguin. Man weiß kaum noch, auf

welcher Seite nun die Spieler stehen. Van Gogh und Gauguin war eine geschwächte Wiederholung des Gegenspiels Renoir-Cézanne, des ewigen Gegenspiels, das seit Michelangelo und Raffael die Kunst belebt und erschüttert. Die Schwächung hat um ebensoviel und noch viel mehr seit jener Generation zugenommen. Blasse Schatten spielen die Rolle der Menschen, die durchsichtige Handlung drängt zum Schluß. Man erträgt die Banalität des letzten Aktes leichter, wenn man die vorhergehenden überblickt. So und nicht anders muß das Ende sein. Die Einsicht in die ungeheure Logik des Schicksals verbietet uns, die zufälligen Akteure zu beschuldigen. Sie handeln nicht aus Eigenem. Wer schließlich den Ausschlag gibt, eine Du Barry oder ein Ludendorff, tut nichts zur Sache.

Matisse ist letzte Aufbietung eines Geschmacks, der in Paris zu einem europäischen Wert, dem Stil des guten Europäers, ausgebildet wurde, und ist gleichzeitig letzte Höhe eines mit allen gymnastischen Mitteln gezüchteten Intellekts. Ein intelligenter Geschmack. Man weiß nicht, ob dem Verstand oder der Empfindlichkeit des Nervs größerer Anteil zukommt. Ein seltener Sinn für Komfort weiß für den bestimmten, nicht unbegrenzten Zweck zu wählen, zu kombinieren, und versteht überdies noch, den Komfort zu einem ganz unentbehrlichen Begriff umzuwandeln, weil er logisch und instinktmäßig wählt. Nichts wäre plumper, als Matisse einen Eklektiker zu nennen. Der Geschmack befindet sich, solange er eklektisch wirkt, in embryonalem Zustand. Man besitzt nicht die Werte der anderen, solange man sich ihnen hingibt. Paris hat eine höhere Form der Sensation entwickelt. Vor Matisse waren die Extrakte rohe Produkte, die man in groben Mörsern gewann. Der eine hantierte mit ungemischten Brocken der Spanier und Holländer und brachte eine Art gespickten Kommisbrots zustande, dessen ungehobelte Form gefiel. Oder man mengte, und es wurde trübes Gemisch. Der andere verfeinerte die Spezerei. Es war schon wunderbar, als man flüssige Extrakte gewann. Verwöhnte Gaumen delektierten sich. Immer blieb ein greifbarer Kern, um den sich die zugetragenen Reize kristallisierten. Die aus dem Kern strömende Fruchtbarkeit umschlang die Reize. Matisse erfand die gasförmigen Extrakte und auch der Magnet, der sie sammelte, verlor die Substanz. Hauchartige Erinnerung dient der Tradition. Delacroix wird eine Linie, Cézanne ein Fleck, Bonnard ein Gekräusel. Das Sichstützen auf diese fließenden Geschmeide ist eine Berührung mit Nerven-Spitzen. Nur antippen, dann schwingt der angeschlagene Wert. Das Schwingende ist nicht Delacroix, nicht Cézanne, nicht Bonnard. Schmetterlinge tragen im Staub ihres Gefieders die Äquivalente. Die werden von dem Rest des Animalischen entkleidet und auf weiße Leinwand niedergeschlagen. Leben und

Wirken, Leiden, Lieben, wozu das alles? Alles das beschwert nur die Farbe. Kondensiere den kleinsten Rest von Menschlichkeit zu Ton. Cézanne sagte für Modellieren Modulieren, aber baute mit seinen Tönen quadernhafte Realität. Für Matisse ist Realität ein Faute-de-mieux. Die Realität verflüchtet sich zu einer improvisierten Flächigkeit. In dem „Bonheur de vivre", von 1908, wurden Motive, die dem schwazren Barock Cézannes nahestanden, zu einer primitiven Dekoration kaleidoskopartig zusammengesetzt. Blumenstücke Cézannes verloren den Raum, wurden denaturalisiert. Das Flächige führt zur Tapete. Wohin sollte es sonst führen? Aber mit diesem Ausgang schließt keineswegs die Diskussion. Tapete ist kein Schimpf mehr. Tapete ist weder der romantische Verzicht der Debütanten von 1890, die an die Stelle der Liebhaberei einer bevorzugten Kaste den Nutzen für die Menge setzen wollten und in gewerblichen Dilettantismus gerieten, noch das billige Ersatzmittel für unerreichbare Monumente. Nichts ist weniger billig als Matisse. Der Tapete wird die Verwendbarkeit entzogen. Man könnte sie nicht aufkleben wie die Bilder der Maurice Denis und Genossen. Die Borniertheit proletarischer Ornamentiker berührt nicht das zart gegliederte Gespinst. Tapete wird ein System, eine Redeform, fixe Idee eines Artisten von der Familie Flauberts. Tapete ist das Flächige, dem Manet die Modellierung opferte, mit dessen Hilfe er seine Forderung der Contemporanéité erfüllte, letzter Extrakt modernen Großstadt-Empfindens, Form für Menschen, die nur mit den Nerven leben. Undenkbar, von diesem tapetenhaften Reigen dramatische Wirkungen zu erwarten. Der Stil verbietet heroische Gebärden. Jedes Erlebnis wäre taktlos. Man bedarf nicht mehr psychischer Affekte, um sich zu den Höhen der Kunst zu erheben. Kunst ist kein Ausnahme-Zustand, sondern Norm. Daher muß sie entseelt werden. Das Verfahren braucht nicht zur Entgeistigung zu führen, im Gegenteil. Eben die systematische Begrenzung auf physiologische Reize gewähltester Art wirkt geistig. Ich bin nur da, um gegessen zu werden, sagt das Bild von Matisse, aber Ihr müßt aus dem Essen eine Kunst machen. Habt die rechten Organe, und Ihr schlürft aus meiner Tapete alles, was sich die anderen aus der Seele reißen: Wahrheit, Einfalt, Poesie, Leben, ja, sogar Leben.

Matisse entwickelt die Begleiterscheinungen seiner Vorgänger und zentralisiert sie entschlossen. Er entsündigt Bonnard. Die hinter dem sensuellen Lüstre schlummernde Lyrik griechischer Hirten-Gedichte verschwindet. Merkwürdigerweise bleibt ein Zauber, ein ungriechischer Zauber, nichts weniger als feminin, eher männlicher in seiner spröden Nacktheit. Die Einstellung zur Welt verändert sich gründlich, und dabei enthüllt sich die Fiktion. Bonnard schwelgt. Die Welt wird zum

Schmause des Schwärmers, und alle Illusionen leben zu Recht von Gnaden des Schwelgers. Matisse, der gute Koch, läßt die anderen schwelgen und glaubt damit den Verzicht auf die eigne Hingabe zu rechtfertigen. Wer sind die Klienten, die zu rechtfertigen vermöchten? Kommen die alten Zeiten wieder, da der Künstler, dem Wink großer Herren fügsam, sein Erlebnis begrenzte, um ihnen zu Dienst zu sein, sicher, durch diesen Dienst seiner Aufgabe am besten gerecht zu werden? Wo stecken die Herren? Die Voraussetzung imaginärer Alkoven, aus deren Wölbung der Kunst fruchtbare Ergänzung zuteil wird, entbehrt in unseren Zeiten nicht der Ironie. Die Romantik droht, den Unterschied zwischen der normalen und der imaginären Tapete zur Schimäre zu machen. Schließlich wird sie doch schlecht und recht aufgeklebt.

Unmittelbaren Anteil an der Genesis hatte Signac. Die beiden treffen sich in einer unwahrscheinlichen Robustheit. Gesunder Rationalismus schützt sie vor allen ideologischen Mätzchen. Auch das Doktrinäre ist ihnen gemein. Es geht bis zur Verstiegenheit, bis zur Rechtschaffenheit deutscher Professoren der guten alten Zeit. Natürlich lockten Matisse nicht die Gemälde Signacs, sondern die unvergleichlichen Wasserspiele, denen der Neo-Impressionist zu seinem und zu unserem Glück die wissenschaftliche Methode fernzuhalten wußte. Matisse sah diese Aquarelle mit einem Blick auf Cézanne. Cézanne und Signac befreiten sich im Aquarell. Cézanne fand hier die reinste Dichtung seiner Metaphysik; Signac den zarten, volksliedhaften Ton, der ihn mit van Gogh verbindet. Matisse blieb Artist. Um Gottes willen nichts von den Trieben eines Vincent! Bekennertum würde das Gespinst zerreißen. Nichts Dunkles, Ungeklärtes! Unser Genie darf nicht über exaktes Denken hinaus. Bekenntnis ist unsauber. Spielen muß man. Welchen anderen Sinn hätte Kunst? Ist dem aber so, kann das Spiel gar nicht virtuos genug getrieben werden, und gerade die Weigerung der Zeit, andere Vorwände für Kunst zu finden, kommt dem letzten Sinn ihrer Bestimmung entgegen. Deshalb ist keine Epoche fruchtbarer. Alle Jahrhunderte und Jahrtausende haben Instrumente geliefert. Erst jetzt, wo die Fähigkeit, weitere Instrumente zu erzeugen, erlischt, kann gespielt werden. Die Virtuosen sollen aufarbeiten, was die Genies geschaffen haben, sollen den ungeheuren Fundus ungenutzter Töne klingend machen. Die Zeit steht auf Intellekt. Jeder Widerstand bringt Verlust und Verwirrung. Seien wir Virtuosen! seien wir es so, daß Nachahmung schöpferisch wird! Gewinnen wir aus allem Schönen der Überlieferung die große Ordnung, aus allen Göttern, großen und kleinen, milden und wilden, den Orpheus, der nur beschenkt, nicht fordert! — Im neunzehnten Jahrhundert hatte Frankreich Kompo-

nisten, und in anderen Ländern saßen die Musiker, die ihre Stücke spielten. Nun behilft sich Paris mit eigenen Virtuosen, großen Kapellmeistern, die den komplexen Apparat besser als andere beherrschen. Täglich gibt es Proben. Kein Wunder, daß sie nicht mehr zu eigenen Schöpfungen kommen. Die großen Kompositionen von Matisse von der Art des „Tanz" erfüllten lediglich eine Pflicht der Repräsentation und gewannen aus der Leere einen Stil. Er hat sie längst aufgegeben.

Es steckt kein geringer Idealismus in diesem freiwilligen Verzicht, und der Verzicht wird mit so vollendetem Anstand vollzogen, daß die Negation keine greifbaren Bedenken zurückläßt. Man kann, sagt Matisse, so fein spielen, daß die Aquarelle der Cézanne und Signac in schwerer Ölfarbe möglich werden. Nun, das gelingt nicht ganz. Es gelänge, wenn Signac wirklich durch das Aquarell zu seiner teuersten Eigenart gelangt wäre, oder wenn Cézanne seine Größe einer Technik verdankte. Auch raffinierte Spiegelwirkungen machen keinen Menschen aus Fleisch und Blut. Aber man kann spielen und jonglieren, mit Grazie, Takt und Kühnheit, zu alledem mit der unverhohlenen Absicht, nichts anderes zu wollen, was vielleicht von allen Reizen der seltenste ist.

In einem Buch über Matisse schildert Léon Werth einen den Künsten ergebenen Grandseigneur, der in seinem Château en Espagne die erlesensten Werke großer Meister sammelt [1]). Da gibt es Rembrandt, Vermeer, Tintoretto und Delacroix, Cézanne, Manet. Der Grandseigneur lebt mit den Werken gleichwie mit menschlichen Wesen. Und es geht ihm wie mit Menschen. Sie werden ihm zuviel oder zuwenig. Er vermißt in den Alten trotz aller Schönheit den unmittelbaren Kontakt, findet sie verstrickt in Museums-Atmosphäre. Es fehlt ihnen — Werth hat Esprit — das Blitzen einer modernen Ledertasche oder einer jungen Frau, oder eines schönen Autos. Deshalb trennt er sich von den Alten und kauft neuere; Signac, Bonnard, Roussel, Vuillard, Marquet, de Marval, Vlaminck, Vallotton. Und Rousseau, die schönsten Rousseaus, und natürlich Picasso, die ausgefallensten Picassos. Mit denen lebt er intimer, aber gerade die Intimität bringt neue Gefahren. Nach ein paar Monaten hat er sie ebenso satt und schenkt sie einer kleinen Tänzerin. Nun geht er auf Reisen. Er ist reich, und der Reichtum hat ihm den Luxus gegeben. Generationen von Grandseigneurs haben ihm das Gefühl für Luxus als natürliche Anlage überliefert. Er genießt den Luxus auch da, wo reiche Leute gewohnten Schlages ihn keineswegs empfinden. Das Seltene, das sich nur seltenen Menschen in seltenen Augenblicken erschließt, ist seine Wonne. Er entdeckt die Gründe für

[1]) Henry Matisse par Elie Faure, Jules Romain, Charles Vildrac, Léon Werth. (Georges Crès et Cie, Paris o. D. [1920].)

das Versagen der Meister. Sie haben alle für arme Schlucker gemalt. Ihr Motiv war das Leben. Nichts verachtet er mehr. Leben riecht nach Schweiß. Leben läßt sich nicht als Luxus begreifen. An Rembrandt ist der Erdgeruch fatal, an Tintoretto die Geschwätzigkeit. Vermeers Gelassenheit hat für den Opiumraucher zuviel materielle Züge. Ingres gleicht einem verstopften Notar, Corot ist zärtlich, aber Zärtlichkeit ist immer subaltern. Bei den Neueren mehren sich die Mißstände. Cézanne verliert sich in Dunkelheit, Renoir malt Bonbonnieren. Die Gesundheit Monets grenzt an den Bourgeois. Den Jüngsten ist man viel zu nahe und durchschaut zu leicht ihre Absicht. Ebensogut könnte er, anstatt ins Theater zu gehen, dem Schauspieler, der seine Rolle paukt, zuhören. Die ganze Malerei wird lächerlich. Entweder machen sie Ornamente, die sich kaum von den Tätowierungen unterscheiden, mit denen kleine Leute die Wände ihrer Mietswohnungen schmücken. Oder sie legen ihr Herz in das gemalte Bild, ein noch schlimmerer Mißgriff. Man hängt nicht seine Gefühle an die Wand. — Schließlich kehrt der Grandseigneur nach Paris in seine leeren Gemächer zurück, und da wird ihm Matisse zu dem einzigen Künstler, den er bei sich zu dulden vermag. Ein Bild von ihm ersetzt ihm alle anderen. Er hat die Einfachheit des letzten Luxus.

Die Parodie, ein Nachtrag zu den Bekenntnissen eines Huysmans, erschöpft das Problem gründlicher, als dem Darsteller bewußt gewesen sein mag. Paris wäre nicht Paris, wenn dieser letzte Luxus unentdeckt geblieben wäre.

Dies die Seite der Tradition. Sie führt zur Verkunstung, wenn der Ausdruck erlaubt ist. Die Seite Gauguins ermangelt nicht der gleichen Konsequenz, auch wenn sie sich zuerst schüchtern entwickelt, so vorsichtig, daß sie anfangs eine ganze Weile in den Bahnen der anderen zu wandeln scheint. Gauguins Absage an Europa war eine schöne Gebärde. Er stieß den Kontinent von sich, wurde offiziell zum Wilden, behielt aber ein unsichtbares Rettungsseil, eine Art drahtloser Telegraphie, mit deren Hilfe er immer wieder zum Boulevard zurückfand. Er malte Ozeanien, wie man vorher Japan, noch früher Spanien gemalt hatte. Die Absage ging immer nur gegen den verbürgerlichten oder akademisierten Teil der alten Welt, gegen dasselbe Europa, dem sich van Gogh, vorher hundert andere, mit mehr oder weniger Heftigkeit widersetzt hatten. Soweit es auf den Maler ankam, lief die Absage auf eine zärtliche Befruchtung der alten Mama hinaus. Nur die Plastik Gauguins blieb unverdaulich und widerstand dem Rettungsseil. Übrigens trifft das auch auf die gekneteten Akte von Matisse zu. Die Plastik läßt sich viel schwerer für Absagen mit Widerruf gebrauchen.

Gauguin erkannte die Kehrseite seines Rationalismus, und seine Flucht wurde

nicht nur von dem Haß auf Europa, auch von der Einsicht in jene Gefahren diktiert. Die ferne Zone schien gegen Spekulation gefeit und sie mag ihn wirklich mit einem Panzer aus Urwaldvegetation umgürtet haben. Wenn nichts anderes, war dieser unzureichende Aberglaube ein Rest von Romantik. Picasso verdünnte den Panzer. Für ihn mag Gauguin einen Augenblick so etwas wie van Gogh für Matisse gewesen sein: zu brutal. Aber diese Einsicht wird nicht wie bei Matisse von einer organischen Sensation bestimmt, die selbsttätig wählt und ausscheidet, sondern von nüchterner Berechnung. Ein Sinn für die Lüsternheit der Zeit nach Aktualität entscheidet, ein im Grunde unendlich primitiver Sinn, praktisch und kühl. Die bescheidene Atmosphäre wird von einem biegsamen Geschmack umhüllt. Den kann man sehr hoch schätzen, aber darf ihn nie mit dem Trieb eines Matisse verwechseln. Für Matisse ist der Geschmack eine Lebensbedingung, für Picasso ein Mittel der Propaganda. Das Mittel hält eine Weile. Es drängt sich vor, tritt zurück, je nach Umständen. Der Zweck versagt ihm eine eigene Rolle. Übrigens hielt sich der Geschmack ursprünglich in bescheidenen Grenzen. Bilder aus der ersten Zeit Picassos, als er noch in Spanien war, oder sich in Paris noch nicht akklimatisiert hatte, zeigen einen Genremaler, der die Moderne als eine dem Bürger willkommene Abwechslung betreibt. Das vor dreißig Jahren in internationalen Ausstellungen beliebte Volksbild liberaler Tendenz, etwa in der Nähe Zuloagas, diente als Muster[1]). Kein Prophet konnte von der sonoren Banalität dieses geschickten Salon-Malers die zukünftige Rolle des Revolutionärs ablesen. Der Appetit führte ihn. Der kleine Spanier aus Malaga, der sich in Barcelona, im Herzen der spanischen Industrie ausbildete, hatte gesunden Appetit. Zwischen Greco und Neger-Plastik ließ er sich nichts entgehen[2]). Dinge, die sich psychologisch verwerten ließen, waren bevorzugt. Die Literatur, zumal Pariser Kaffeehaus-Literatur, der Kreis um Guillaume Apollinaire, hatte gewichtigen Anteil. Der Appetit setzte sich in zahllose Wandlungen um, die mit der Schnelligkeit eines Verkleidungskünstlers vorgenommen wurden; Wandlungen der Mimik, als solche oft reizvoll, zumal Wandlungen der Ambition. Ohne Hilfe der Metaphysik wird es schwerlich gelingen, in den verwegenen Sprüngen dieser Entwicklung organische Zusammenhänge zu finden, und vermutlich würde man die wesentliche Seite Picassos verkennen, wollte man es versuchen. Das Problem ist einfacher und betrifft weniger den Künstler als sein Publikum. Picasso ist der aus Romanen Balzacs bekannte Typ des tatkräftigen

[1]) Die Sammlung P. von Mendelssohn-Bartholdy besitzt ein Spezimen dieser Frühzeit, das Interieur eines Theaters, das um 1902 entstanden sein muß.

[2]) Vollard in Paris besaß einige Bilder großen Formats der Greco-Periode.

Provinzlers, der sich eine bestimmte Domäne von Paris, so umfangreich wie möglich, am liebsten ganz Paris, als Jagdgrund ausersieht. Ein ungewöhnlich kräftiges Exemplar der Gattung, gesund, reizbar, voll von höchst wertvollen Eigenschaften. Rosso, den wir von dem Impressionismus in der Plastik her kennen, hatte verwandte Züge, aber ihn beschwerte ungefüge Konsequenz. Auch kam der Italiener zu früh. Seine Idee, arm an Perspektive, ließ sich zu leicht durchschauen und führte die Plastik zu schnell ad absurdum. Picasso wußte, was Paris brauchte.

Eine seiner ersten Staffeln war die Verbindung mit dem Erbe des vorzeitig gestorbenen Toulouse-Lautrec. Sie half ihm, sich den spanischen Akzent abzugewöhnen. Lautrec hatte das Gesicht des Menschen Fin de siècle entdeckt; ein von der Vibration des Boulevards ausgelaugter Typ, von der Eigenheit der gelockten Knaben des Quattrocento und frei von jeder verengenden Stilisierung. Die Konzeption beschränkte sich nicht auf Arabeske und kleidsame Farbe. Das lose Gefüge der Schnellschrift enthielt eine starke Dosis moderner Psychologie. Pariser Witz, Pariser Grazie und Geschmack, alle guten Geister von Paris fanden sich in einem ungesuchten Negligee zusammen, das die Möglichkeit neuer Formen ahnen ließ. Die Damen des Moulin-rouge ergingen sich in einem Plakatstil und wurden Heroinen, deren Pathos überzeugte. Blinzelte man mit den Augen, wurde ein Fresco daraus, das Fresco der Roulotte. Es gewann die Überzeugungskraft aus seiner arglosen Leichtsinnigkeit, die sich zu bescheiden wußte. Diese natürliche Bescheidenheit versöhnte mit dem Umstand, daß hier nicht mehr gemalt wurde, daß diese geplauderte Form am besten als Druck auf Papier stand. Ja, sie bedingte geradezu diese unfeierliche Materie. Für Malerei erwies sich der Esprit zu lose geschürzt und ließ hier alle Lücken seiner Aktualität sehen. Der Lithograph fand einen idealen Ersatz. Ganz nebenbei zog er aus einer unverkennbaren Entwicklung der modernen Kunst selbständige Schlüsse. Die Erfahrungen der vergötterten Japaner wurden höchst europäisch verwendet.

In diesem Pariser, der unter kecken Improvisationen aristokratische Gesittung verbarg, entdeckte Picasso nutzbare Möglichkeiten[1]). Die Motive ließen sich in ganz anderem Maßstab verwerten und keineswegs nur in der Lithographie. Man konnte sie erweitern, ihre gebrechliche Struktur bekleiden, ihre Diktion vertiefen. Die Umrisse, die Lautrec vergleichsweise mit Punkten skizzierte, wurden mit dekorativen Linien konsolidiert. Die Lücken der Ölbilder verschwanden, mit ihnen der hurtige Esprit Lautrecs. Die Schnellschrift ging in langsameres Tempo über.

[1]) Ein besonders typisches Beispiel für die Beziehung zu Lautrec befindet sich in der Sammlung Flemming in Hamburg.

Der Spaß wurde ernst. Getragene Weisen besangen ein anderes Paris. Es lud zu Träumen ein.

Auch eine Denaturalisierung. Sie entfernt sich so weit wie möglich von dem Verfahren eines Matisse. Dem kommt es auf Formen an. Picasso sucht Gebärden. Greco und Gauguin halfen. Ein stark literarischer Einschlag würzte die Mischung, die im Cenakel des Café Closerie-des-Lilas die „blaue Epoche" getauft wurde; ein entarteter Ableger der blauen Blume von Novalis. Zumal Gauguin bestimmt die Epoque bleue, sowohl die Form wie der Geist des europamüden Flüchtlings, namentlich seine Romantik. Es kam zu einer freien Fortsetzung des Stils von Tahiti. Soweit Gauguin einem Primitiven gleicht (er liebte es, sich auf keinen Geringeren als Cimabue zu beziehen und mußte sich von van Gogh eine derbe Zurückweisung seiner vermeintlich primitiven Gesinnung gefallen lassen), soweit kann der Picasso dieser Epoche für einen Quattrocentisten gelten. Gauguin wird um die letzten Reste seiner Spontanität gekürzt. Ein überzüchtetes Dandytum flieht vor der Natur in ein entlegenes Treibhaus, auf eine Treibhaus-Bühne von verführerischem Apparat. Hier gehen phantomhafte Pantomimen vor sich. Blasse Töne flüstern. Die Menschen — menschenartige Schemen — wirken schweigend. Das rohe Drängen der Handlung bewegt sie nicht. Orchideen blühen so unvermutet. Eine blaue Closerie-des-Lilas, durch deren offene Fenster laue Winde von Zigarettenrauch und Moschus ziehen, beherbergt Dulder von seltener Askese, Proletarier, deren sanfte Blößen der Schmelz von Perlen deckt, magere Knaben, voll Demut und voll Laster, Pierrots von weltfernem Sentiment. Murgers Bohème ersteht in Einzelgestalten von dantesker Würde. Ein Dichter, dessen Haupt der Lorbeer schmückt und dessen duftige Lippen die kurze Pfeife halten, erscheint in verblichenen Fresco-Tönen. Der gewählte Ausschnitt erhöht ihn. Indische Miniaturen, persische Scherben, Gewänder der Florentiner zur Zeit des großen Medici mischen die Farben. Die Patina, die einen Bonnard im Vorübergehen lockt, mit der die Hände spielen, während das Auge dichtet, empfängt seelische Affekte von mimosenhafter Zartheit. Vuillard und Roussel werden plump. Man möchte vor solchen Bildern den Tee wie ein Sakrament zu sich nehmen und wagt den Sessel, auf den man sitzt, kaum mit der notwendigsten Last des Körpers zu beschweren. Gedanken, dünn wie Glasgespinst und unaussprechlich, bilden die Begleitung dieses Five o'clock. Man möchte mit den Haaren seufzen[1]).

Dergleichen fehlte bis dahin in der französischen Kunst. Man hätte es eher im

[1]) Einige Hauptwerke dieser Zeit in den Sammlungen P. v. Mendelssohn-Bartholdy und Frau v. Friedländer-Fould, Berlin.

Lande der Wilde und Beardsley gesucht, wo die Früchte fehlen, die der Abstinenz Meriten zu geben vermögen. Puvis war ein gütiger Hirt, und Maurice Denis sank zu schnell ins Banale, als daß sein Eindruck dauern konnte. Picasso blieb es vorbehalten, der Malerei Frankreichs ein Präraphaelitentum zu schenken. Schließlich trennte den Schwärmer von den Rossetti und Burne-Jones nur die vorsichtige Wahl des Objekts. Die Undurchsichtigkeit seines Eklektizismus erhöhte den Reiz.

Dieser unendlich gepflegte Picasso, den zunächst kein stürmischer Erfolg verwöhnte, tat sich auf die Dauer mit dem Treibhaus nicht genug. Er war zu ungeduldig für die von seiner Bühne geforderte Gelassenheit, zu klug, um nicht die Grenzen der Methode zu spüren. Nimmermehr erreichte man so das Mitklingen der Epoche, das die großen Meister des neunzehnten Jahrhunderts begleitete. Die Zeit fehlte dem Treibhaus. Der Epoche war alles Komplizierte zuviel. Man wollte Schlichtheit. Je verworrener alle Verhältnisse Europas wurden, um so einfacher sollte ihr Ausdruck in der Kunst sein. Wohl war die Einfalt dem klugen Regisseur kein fremder Begriff. Sie stand zwischen Askese und Laster und spielte ihre Rolle so gut wie die andern Puppen. Aber eben nur auf der mit duftigen Schleiern verhangenen Puppen-Bühne. Den erfindungsreichen Theatermann packt die Sehnsucht nach einfacherer Einfalt. Damals trat Henri Rousseau auf, der Douanier, mit seinen Abziehbildern einer unbefleckten Seele. Er hatte die wahre und wirkliche Einfalt. Er bezauberte sich an seinen gerade geschnittenen, sauber gepflegten Quais mit den lustigen Brücken, an den Häusern, die keine farbigen Flecke, sondern richtige Häuserchen für einfache Augen waren, so gemalt, wie es einst der Schildermaler für die Tür des Wirtshauses machte; bezauberte sich an dem mexikanischen Urwald mit bösen Tigern und gefährlichen Schlangen zwischen zauberhaften Gewächsen. Und da er sich richtig und mit Nachdruck bezauberte, steckte er auch die anderen an. In dem Kreis Picassos wurde der Père Rousseau eine ähnliche Gestalt, wie der Père Corot in einer anderen Generation. Der jüngsten Generation wird vielleicht der Russe Chagall etwas dergleichen werden. Man stellte Rousseaus Bildnisse neben Fouquet und Clouet und ließ sich durch seine anderen Schöpfungen an Taddeo Gatti und Uccello erinnern[1]). In diesen Übertreibungen äußerte sich das Staunen über die Seltenheit eines nicht artistisch fingernden Machers, der seine Bilder schlecht und recht der eigenen Welt entnahm. Jeder wäre gern ein Douanier gewesen. Wie machte man das? Und bliebe die Verzauberung, wenn es zwei Rousseaus gäbe? Schließlich mußte man sich klar werden, ob die ganze Verzauberung nicht nur eine Kaffeehaus-Sache war. Nagte nicht im stillen doch schon

[1]) Henri Rousseau von Wilhelm Uhde (Galerie Flechtheim-Ernst Ohle Verlag, Düsseldorf, 1914).

wieder die Skepsis an dem rührenden Gebilde der Biedermeierei? Ist dieser Rousseau nicht auch nur ein Überbleibsel vergangener Zeiten?

Gauguin floh nach Tahiti. Gauguin war ein Narr. Gäbe es wirklich auf irgendeiner neu entdeckten Menschenfresser-Insel noch unedierte Gebaren, würde beim ersten Blick die Legende umfallen. Auch Reisen ist nur Theater. Nimm einen anderen Körper, werde Fisch, Antilope, Zebra, Fliege! Gelingt das nicht, kannst Du zu Hause bleiben. Nicht Europa, nicht Australien, der ganze Kosmos widersteht dem satten Nascher. Zu süß, zu fade, eine ausgequetschte Zitrone. Alles Gewesene ist vermaledeit. Sieht man es, setzt sofort die Zerstörung ein. Ästhetik wird ansteckende Mikrobe, Tradition zerstörtes Rückenmark. Cézannes Murren gegen den Louvre geht in zähnefletschende Wut über. Weg von der Vergangenheit! Jede Brücke führt in die Impotenz. Ich wird Spielball in der Hand greisenhafter Mächte. Genug! ruft der wildgewordene Theatermann und schneidet Grimassen. Aber irgendwie erinnert selbst die tollste Grimasse noch an Gesicht, und ehe man sich versieht, lächelt Dich treuherzig Dein Selbstbildnis an. Wie mache ich eine Fratze, in der ich mich nicht wieder zu finden vermag.

Es bleibt nicht beim Reden. Die Fetzen fliegen. Unglaublich fix wird die zierliche Bühne abgebaut. Wo ehedem zarte Farben lockten, Schleier zärtliche Zwiesprache hielten, hämmert man jetzt finstere Kisten. Von heute auf morgen wandelt sich der schmachtende Romantiker in den Fanatiker ohne Erbarmen. Ein Zittern geht durch Europa. Die alte Dame, die endlich den wohlverdienten Schlaf gefunden zu haben glaubte, wischt sich seufzend die Augen.

Bis dahin geht der Prozeß, wie er gehen muß. Eine der vielen Varianten des Chef-d'oeuvre inconnu. Der nächste Schritt kann nur der Verzicht auf Produktion oder das Irrenhaus sein. Wenn einer nicht mehr reden will, weil ihm die Worte fatal sind, muß er schweigen. Das Irrenhaus liegt näher. Aber für diesen Ausweg bedarf es des Eingriffs durch andere, die weniger krank sind, oder sich dafür halten. Freiwillig geht nur ein Gesunder wie van Gogh in die Gummizelle. Überdies heulten in Arles die Spießer über die verrückten Bilder. Mit Recht oder Unrecht hielten sie sich für gesünder und verlangten als Steuerzahler Ausschließung des Menschen, der ihren Vorstellungen widersprach.

Die Welt ist in ein paar Dezennien schnell gealtert, und Alter macht tolerant. Man geht nicht mehr ins Irrenhaus, sondern gründet den Kubismus. Der Fall erweist sich beim näheren Zusehen als durchaus frei von allen pathologischen Merkmalen, wenigstens soweit Picasso, Derain und die anderen Gründer in Betracht kommen. Freilich sind das nicht die Hauptbeteiligten.

Picasso war keineswegs pathologisch, sondern ein aus Malaga zugewanderter Maler von Talent und Witz. Jeder aus Malaga zugewanderte Maler durfte so handeln. Der Anschein des Pathologischen beruht auf Vorstellungen, die in der bis dahin durchlaufenen Entwicklung des Individuums keine von Gott gegebene Schickung erblicken, sondern über Widerstände verfügen. Diese lassen sich keineswegs mit endlichen und präzisen Argumenten belegen und haben immer den Nachteil gegen sich, die Ablehnung nicht mit positiven Vorschlägen vergelten zu können. Sie scheinen dem Mann aus Malaga Willkür, da sie derselben Entwicklung, die sie von einem bestimmten Punkt an mißbilligen, bis zu einem anderen Punkt begeistert zustimmen. Sie beziehen sich auf einen Begriff, der schwankend ist wie Weiden im Winde. Genau dieselben Argumente, die den erbosten Bürgern von Arles gegen den Christus-Menschen dienten, mindestens höchst ähnlich klingende Argumente, wehren sich gegen den Mann aus Malaga. Sollten sie sich nicht ebenso nichtig erweisen? Warum nicht? Die Regenschirme, die man gegen die Olympia zückte, sahen auch nicht anders aus. Übrigens zückt man gar nicht mehr. Ein Plus für die neue Richtung. Schon beginnt die Diskussion des Warumnicht. Und die Verteilung der angegriffenen Eroberer verfügt über eine Dialektik, die weder Manet, noch Cézanne, noch der Unglückliche von Arles besaß.

Gibt es im Bereich bildlicher Darstellung etwas, daß dem typischen Sinn der Epoche, diesem gefürchteten oder bewunderten, jedenfalls aber mit keiner entscheidenden Tendenz anderer Zeiten übereinstimmenden Sinn, prägnante Form zu geben vermag, dann kann es nur auf ebensowenig mit den bisher geübten Mitteln übereinstimmenden Wegen gewonnen werden. Dies ein wesentlicher Grundsatz. Spekulation ist der General-Nenner der Gegenwart. Der Heroismus gegen den General-Nenner verdammt die Kunst in ein gläsernes Häuschen, das nächstens einfällt. Gauguins Flucht vor der Spekulation war Eingeständnis einer begrenzten Vitalität, flaue Romantik. Also machen wir die Spekulation zum Inhalt der Kunst. Es ist nicht einzusehen, wo man einen anderen Inhalt hernehmen sollte.

Nicht träumen! hieß es überall, seitdem die Industrie Handel und Wandel bestimmte. Man predigte das Wort auf den Universitäten, hielt die Wissenschaft zur Nützlichkeit an, sogar die Philosophie wurde praktisch. Schon hatte sich eine Kunst, die Architektur, dem General-Nenner ergeben und war, so priesen alle Apostel der Zeit, vorzüglich dabei gefahren. Sollte man Tempel bauen ohne Gott, Triumphbogen ohne Triumphe? Tempel für Reisende, Triumphbogen für Konzerne? Modernes Zweckbewußtsein hatte aus dem Material die Bedingungen neuen Stils gewonnen und schwärmte für Schwungräder und Lokomotiven wie

eine andere Epoche für Michelangelo. Überdies konnte sich Picasso auf Zeugnisse traditioneller Art berufen. Das von Seurat und Signac aufgestellte Prinzip einer mehr oder weniger engen Anwendung physikalischer Ergebnisse war ein bedeutsames Vorspiel. Denn ob es sich da um eine prinzipiell mechanische Farbenteilung, hier um eine prinzipiell mechanische Raumteilung handelte, lief aufs Gleiche hinaus. Übrigens hatte Seurat auch die berechenbare lineare Struktur des Bildes vorbereitet. Viele Zeiten haben solche Extratouren getanzt. Der Hang zur Geometrie unterscheidet sich nur gradweise von dem Hang zur Natur. Die zu gewinnende Gymnastik ist beschränkter, die Gefahr ebenso groß. Man kreiste jahrhunderte lang um die Natur und stritt sich, wie weit sie Mittel werden dürfte, bis eine betörte Generation sie zum Zweck erhob. Picasso, der Ausländer, brutalisiert den Flirt der Pariser mit der Geometrie, wie einst deutsche Idealisten im Kreise Winckelmanns die Koketterie Davids mit der Antike zu moralisieren versuchten. Plötzlich versagt die stille Reserve, mit deren Hilfe bis dahin alle revolutionären Provinzler beruhigt wurden. Der Mann aus Malaga stürmt Paris. Paris antwortet: Warum nicht?

Eine Anregung gab — dies ist einer der Witze der Geschichte — Cézannes Widerstand gegen die auflösenden Tendenzen des Impressionismus. Man verwechselte Widerstand mit Inhalt und nahm die freie Benutzung geometrischer Formen, mit denen Cézanne seine Degradationen stützte, für den Kern seines Wesens. Ebensogut hätte man aus Virgil, seinem Abgott, das Rezept der Bilder ableiten können. Der Satz „Alles in der Natur formt sich nach Kubus und Zylinder" wurde isoliert und zum Evangelium erhoben. Es war eine rohere Wiederholung der Blasphemie Signacs mit der Farbentheorie Delaroix'.

Dies Evangelium wendete sich gegen zwei als Laster empfundene Schwächen der Vorgänger: die Auflösung des Raumes und die des Gegenstandes. Da man bei Manet und Monet den Raum vermißte, stellte man kubische Formen dar, komponierte kaleidoskopartige Würfelgebilde und schrieb einen Titel darunter. Es entstand wirklich ein Raum. Er entstand zwangsweise, da man unmöglich einen Kubus, noch weniger mehrere Kuben ohne kubische Ausdehnung zu geben vermag. Ein Raum an sich, ein dialektischer Raum. Er blieb allen Möglichkeiten bildhafter Mitteilung entrückt. So ging es dem Gegenstand. Man verzichtete auf die Deformation. Das Äquivalent der Natur wurde nicht verdünnt oder verzerrt, sondern aufgehoben. Es kamen reine Rhythmen, frei von jeder sinnfälligen Bedeutung, zum Vorschein, Bilderrätsel. Dem mit Muße gesegneten Zeitgenossen blieb überlassen, den im Titel behaupteten Inhalt zu suchen. Um Zusammenhänge mit der

Wirklichkeit zu behalten, genügte es, irgendein Stück Stoff, ein bißchen Kattun, Haare oder dgl. auf die Leinwand zu kleben. So umging man den Lokalton. Besonders beliebt waren Ausschnitte aus Zeitungen. Wenn, wie einer der Adepten behauptet, Kunst nur eine von jedem Interesse befreite Erregung im Betrachter hervorzubringen hat[1]), kann der Kubismus als Kunst gelten.

Bei dem Namen Picasso wird der Historiker der Zukunft, der die sonderbaren Bedürfnisse einer vergangenen Menschheit zu betrachten hat, stillhalten und feststellen: Hier hörte es auf. — Und je nach seiner dann zeitgemäßen Einstellung wird der kleine Spanier als Erfinder oder Zerstörer erscheinen. Wiederum mit Unrecht. Picassos verderbliche Rolle ist nichts als der winzige Zufall, der einen längst beschlossenen Selbstmord zur Ausführung bringt. Er hat diesen Zufall nicht erfunden. Nichts dergleichen wird erfunden. Es gab Parallelen seit den Ägyptern, und schon einige tausend Jahre früher. Ein Hodler kam und machte den Parallelismus. Es gab Farbenteilungen seit den Mosaikisten und auch viel früher. Die Neo-Impressionisten machten ihre Sache daraus. Es gab Adern im Marmor des Kamins, und durch das Mikroskop erkannte man in der Haut Ornamente und sah drollige Körper im Blut. Es gab die Schlangenlinie, die einen Hogarth verführte. Immer handelt es sich nur um den Grad der Verführung. Rubens kam vielleicht auf seinen Höllensturz nach dem Besuch einer Tropfsteinhöhle oder weil er im Hof des Schlosses von Stein einen Metzger mit Därmen auf dem Rücken laufen sah. Was ihn der Schöpfung einer Darm-Doktrin den Höllensturz vorziehen ließ, ist keine Frage der Kunst. — Es gab den Kubus. Er lag seit undenklichen Zeiten da und wartete. Man konnte vieles mit ihm machen, wilde Rosse, schlanke Priesterinnen, Denkmäler von Pharaonen, und hat es gemacht. Noch in unserer Zeit benutzte ihn einer für Provencer Landschaften, Stilleben von Äpfeln mit Servietten und dergleichen. Dies hat alles keine größere Wichtigkeit, als die Frage, ob ein Dichter Tee oder Kaffee zur Arbeit nimmt oder faule Äpfel. Einmal mußte einer aus dem Kubus den Kubismus gewinnen. Wer weiß was alles noch auf uns wartet!

Das wesentliche Interesse liegt im Symptom der Verkalkung und Erkaltung Europas. Die Kohäsionskräfte der Menschheit haben in den letzten fünfzig Jahren schneller abgenommen als in zehn Jahrhunderten vorher. Dies das entscheidende Phänomen der neueren Kunstgeschichte. Eins steigert sich: die Strenge der Doktrinen. Dies ist ebenso nötig wie die Rationierung der Lebensmittel in Zeiten der Dürre. Neben der Orthodoxie der kubistischen Akademiker werden alle Gesetze Davids zu Honig.

[1]) Picasso von Maurice Raynal, deutsche Ausgabe Delphin-Verlag, München o. D. (1921).

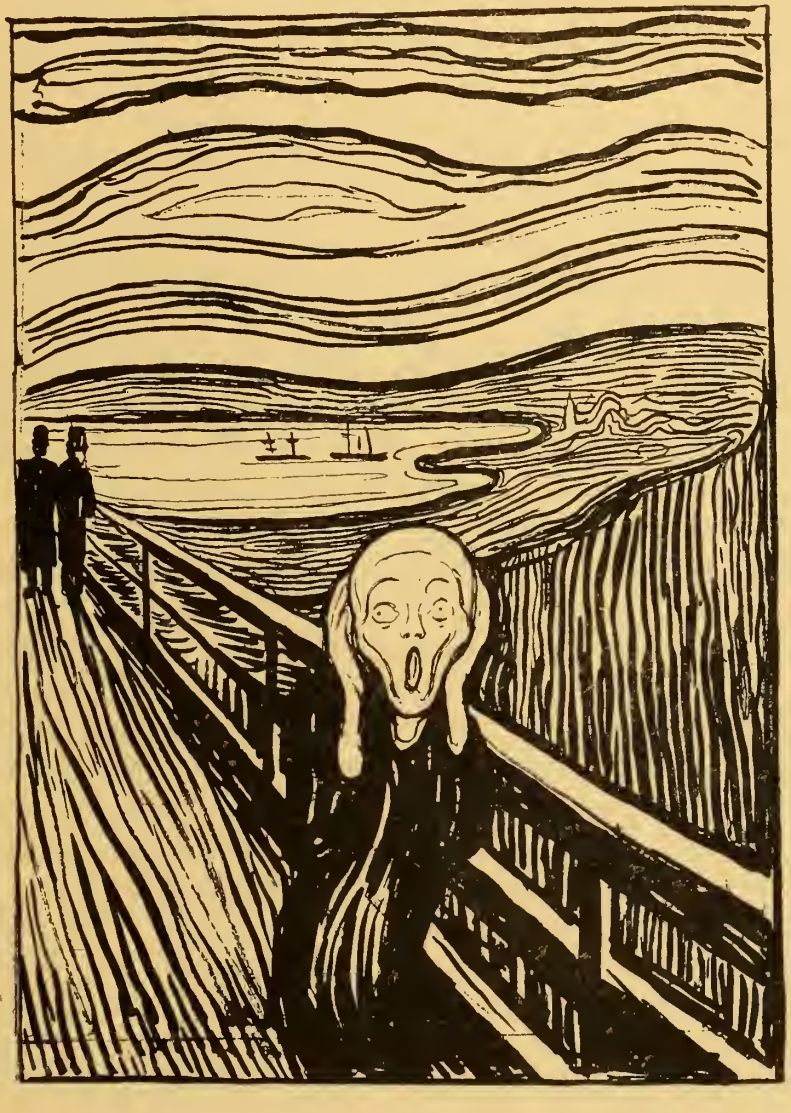
Die einen entsetzen sich über die Abnahme der Kohäsionskräfte und ringen krampfhaft und mit Heroismus um die Erhaltung eines ihrem Wirken längst entrückten Besitztums. Sie sind immer tragisch, ob sie Marées, Cézanne oder van Gogh heißen, trotz der bis zur Komik getriebenen Inständigkeit ihres Vertrauens, trotz der Größe ihres Werkes, das alle Hoffnungen der Zeitgenossen überspringt. Die anderen freuen sich und werden komisch, mag auch ihre Anpassung an ihr Publikum, das sie springend unterbieten, noch so weit gehen. Was der Kubist für unerheblich oder gar feindlich ansieht und mit aller Energie zu zerstören trachtet, ist Sinn der Kunst, ihr erstes und letztes: Mitteilung. Sie sind komisch wie Priester ohne Gott, Schauspieler ohne Bühne, stumme Sänger. Keine Spottlust treibt sie, höchstens die Lust eines unsichtbaren gewaltigen Spötters, der sie mit ernsten Mienen tanzen läßt. Eher eine kleine Ungezogenheit, ein wenig Schlaffheit, ein wenig Unlust, ein Prinzip der Trägheit. Mit den Kubisten kamen die Futuristen. Severini hatte nicht weniger Recht als Picasso. Der Vorrang höherer Geschmackswerte differenziert nur die Komik des Kubisten. Ernsthaft war der Dadaist, der sich aufs Podium begab, eine artige Verbeugung machte und sich eine Viertelstunde schweigend dem Publikum präsentierte, um dann mit derselben artigen Verbeugung die Sitzung zu beenden.

Die beliebte Frage der Naiven „Kann er anders?" gehört zu den Utensilien der Vergangenheit. Sicher kann Picasso anders. Alles kann er. Morgens macht er Kuben, nachmittags voluminöse Frauen, die auf Einflüsse der alten Schule von Fontainebleau zurückgehen sollen; Quell-Nymphen, die von keiner Geometrie beunruhigt werden. Einem Bekannten, der den Fall mit dem Bedürfnis nach spielerischer Abwechslung legitimieren wollte, widersprach Picasso lächelnd. Nein, er empfinde bei den dicken Frauen ganz genau dasselbe wie bei den trigonometrischen Figuren. Das trifft vollkommen zu. Eher wäre er stolz, anders zu können. Und er kann mit Anmut und Geschmack. Die Reize vieler Bilder der letzten Richtung lassen sich nicht bestreiten, und wird demnächst eine neue Richtung aufgemacht, wird auch sie ihre Reize haben. Ein Pariser Händler, der sich mit dem Vertrieb der Kubisten befaßt, teilt die Geschichte der Kunst in drei Abschnitte. Zuerst gab es Gott. Dies war eine primitive aber bedeutsame Periode. Dann kam der Sensualismus, der größte Irrtum der Menschheit. Er umfaßt viele Jahrhunderte, die der dummen Menge als Glanzzeit der Kunst erscheinen. Und nun beginnt das Zeitalter der reinen Vernunft.

Der Kubismus stirbt nicht, ohne Vorteile zu hinterlassen. Jede Reaktion, sei sie noch so blind, öffnet den Jüngern, die sie überleben, die Augen und stärkt einen

Rest. Zu den siegreichen Überwindern gehört in erster Linie der begabte Pariser Georges Braque, der nach Erwachen aus finsteren Träumen zur Tradition zurückfindet, gewappnet mit vielen brauchbaren Mitteln der Statik, die seinen kleinen Stilleben und seinen Panneaux mit großen Figuren eine besondere Haltung gibt. Etwa ein gefestigter Bonnard jüngeren Datums, ärmer in der Lyrik, dafür gefeit gegen die Versuchungen eines überquellenden Sensualismus. Auch manchem anderen mag der Ausflug in die Mathematik geholfen haben und helfen. Nur nicht der Kunst, noch dem Rest von Gemeinsamkeit, der wie durch ein Wunder ins zwanzigste Jahrhundert herüber kam. Dieser treibt, ein Splitter im Meer, dem Chaos zu und wartet auf den nächsten Picasso, der ihn als Planke benutzt. Der Kubismus ist tot. Es lebe der Kubismus.

ZEHNTES BUCH



SUCHER NEUEN INHALTS

KUNSTGEWERBE

Man könnte das Kapitel Matisse — Picasso beliebig verlängern und variieren. Exempel gibt es genug, und man würde immer wieder das Schema erkennen, immer verdünnter, schließlich in unerträglich banaler Dosis. Möglicherweise wird Matisse Nachfolger finden, ein wenig weniger raffiniert, ein wenig plumper. Schon die Spanne von Matisse zu Derain ist ein Loch, mit reizenden Dingen garniert. Wem Derains Figuren nicht zusagen, der kann sich an seine Landschaften halten. Oder man begnügt sich mit Henri Manguin oder Vlaminc oder Marchand oder Dunoyer de Segonzac oder der Laurencin. Wer derbere Kost liebt, greift zu den originellen Gestalten Rouaults. Es gibt immer noch genug in Paris für alle Geschmäcker.

Diese Menschen sind alle wie sie sein müssen, und es wäre töricht, ihnen vorzuwerfen, kein Renoir oder Cézanne zu sein. Dasselbe wird man von den Jungen, die in dreißig Jahren kommen, zu sagen haben. Noch zahllose Schattierungen sind denkbar. Sie werden gekauft werden und Museen schmücken. Man wird neue Museen bauen müssen. Vielleicht hat man bis dahin die Sozialisierung erreicht und erhält und pflegt die Künstler auf Staatskosten in Zoologischen Gärten.

Es kann nicht ausbleiben, daß einmal die Frage nach dem Nutzen dieses Apparats gestellt wird. Mutige Leute werden sie stellen. Auf das Wohl des Budgets bedachte Beamte werden sie eingehend untersuchen. Unerschrockne Leute, gewohnt, mit Vorurteilen aufzuräumen, werden die rechte Antwort zu geben wissen. So anständig es heute ist, sich mit Kunst zu beschäftigen, so notwendig kann es unseren zielbewußten Kindern scheinen, jede Erinnerung an die Selbsttäuschungen unserer dunklen Tage zu vermeiden und den Auswuchs eines zerrütteten Capua, den man Kunst nannte, endgültig zu entfernen. Lassen wir dahingestellt, ob die Operation einen tiefen Einschnitt erfordern und ob der Patient nicht nur schreien, sondern auch Schmerz empfinden würde. Alle kunsttreibenden Völker haben den Gedanken an den Eingriff gestreift, mindestens haben sie mit ihm gespielt. Die

Sezession enttäuschter Maler zu Beginn der neunziger Jahre ins Kunstgewerbe war nur in Frankreich die Extratour einer neuen Generation, die sich bald eines Besseren besann. In anderen Ländern entsprach sie einem vitalen Bedürfnis und wurde sofort populär. England, das England der Portrait-Manufacturers, wo die letzten Präraffaeliten unter dem Schutz einer schöngeistigen Sentimentalität jedes Bekenntnis moderner Instinkte unterdrückt hatten, machte unter William Morris den Anfang. Deutschland folgte, auch das Skandinavien der Munthe, Bindesböll und Willumsen, auch das Finnland Axel Galléns, auch das Wien Klimts. In Belgien trat van de Velde, Neo-Impressionist aus der Schule Seurats und Signacs, zu Morris über und modernisierte den Alten mit dem „abstrakten Ornament" unseligen Angedenkens. Man fing oft mit dem Vorsatzpapier des Buches an und endete bei der Fassade.

Für viele Neuerer war der Übergang nur Wechsel des Etiketts. Sie waren als Tischler nicht mehr oder weniger ornamental als vor der Staffelei und verdarben das Handwerk, wie sie die Malerei verdorben hatten. Die Schlangenlinie verließ das gerahmte Bild, beunruhigte das bunte Glas der Fenster, vervielfachte sich in der Tapete und schlang sich um das Paneel-Sofa. In Wien machte man schwarz-weiße Quadrate, in Glasgow hingen Mackintosh und Genossen gefärbte ausgeblasene Eier an Bindfäden. Emile Gallé in Nancy dichtete Gläser mit Sprüchen Verlaines, Tiffany erfand Beleuchtungskörper für die Satrapen des Broadway. In München entlud sich das Germanentum in urweltliche Sitzgelegenheiten. Man entdeckte Ornamente im Skelett der Seepferde und in der Wirbelsäule der Säugetiere. In Paris erwarb Vollard ein Bett von Lacombe mit geschnitzten lebensgroßen Nacktheiten in Relief, die den Zeugungsakt symbolisierten. Carabin modellierte Tische aus üppigen Frauenakten, und Charpentier schuf für den Baron Vitta ein Billard, an dem das einzige nicht Figürliche die Elfenbeinbälle waren. Den nächsten Jahren fiel die Aufgabe zu, die Belastung des beglückten Gewerbes mit Kunstresten wieder zu entfernen. Dabei erwiesen die kunstärmeren Länder entschiedene Überlegenheit. Während in Paris das „Objet d'art" zu der salonhaften Baukunst der Plumet, Selmersheim und Genossen führte, halfen in den germanischen Ländern Ingenieur und Kaufmann dem Künstler beim Aufräumen. In Deutschland traf die Bewegung mit dem schnellen Wachstum der Städte zusammen. Berlin und München umgaben sich mit einem Netz neuer Vororte, deren Villen ausschließlich der jungen Generation zufielen. Die Maler-Architekten Peter Behrens, Bruno Paul, Riemerschmid, Endell mischten sich mit den Berufsleuten, Messel und seinen Schülern, Bruno Schmitz, Muthesius, Epstein und vielen anderen, und die einen

gaben den anderen. In München half der Geist der Schule Adolf Hildebrands, der für die Architektur viel mehr bedeutet als für die Plastik. Berlin hatte nach vielem Mißgeschick das Glück, einen kultivierten Fortsetzer der Tradition Schinkels zu finden und ließ sich von Alfred Messel den Typ des großen Warenhauses schenken. Mit den Büros und Werkstätten der Industrie überwanden die Maler die letzte Erinnerung an den früheren Beruf. Ähnlich in Wien, in Holland, wo sich um Berlage die jungen Kräfte sammelten, in Schweden, Dänemark, nicht zu vergessen Finnland, wo Saarinnen nicht nur ausgezeichnete Häuser, sondern mustergültige Stadtkomplexe geschaffen hat. Schließlich half am nachhaltigsten nicht die unmittelbare Herkunft der Bewegung, sondern Amerika, und man hätte wohl auch ohne den Umweg über die Maler-Ateliers zu der Einsicht in die gegebenen Bedürfnisse städtischer Bauten und ihrer Bewohner gelangen können. Der Künstler ist in den meisten Fällen ein undisziplinierter Anreger gewesen und hat schließlich vor dem Grundriß die Waffen gestreckt. Es schwebte ihm vor, die Geschichte der letzten hundert oder dreihundert Jahre zu revidieren und in der Form eines bürgerlichen Hauses das „Gesamt-Kunstwerk" wieder zu bringen. Der Versuch endete noch kläglicher als Richard Wagners Phantom. Es ist gewiß angenehm, in vernünftigen Zimmern zu sitzen und keine Gips-Karyatiden an der Haustür zu haben. Der Einfluß dieser Errungenschaften verflüchtigt sich mit der Gewohnheit wie die Freude an der Bügelfalte.

Die Sezession der Maler deutete auf die Auflösung. Man hätte die Ehrlichkeit der Entsager bewundern können, wenn den Entschluß nur die Bescheidenheit verarmter Enkel diktiert hätte. In Wirklichkeit gab sich die überwiegende Mehrzahl der Illusion hin, eine gutsitzende Tapete sei schlechtweg besser als ein nicht für den bestimmten Raum geschaffenes Gemälde und verdiene das Ansehen der Meisterwerke. Rembrandt verlor nach der Praxis der Dekorateure den Platz in der neuen Behausung, weil er die lichte Wand beschmutzte. Die Wut aufs Museum kam von einer neuen Seite und trieb possierliche Blasen. Hoffmann und seine Freunde in Wien verboten alle Bilder für ihre Interieurs außer denen von Klimt, die keine waren. Man schloß die Bekenntnisse großer Menschen mit demselben Stilgefühl aus, das die Verwendung von Louis XV.-Stühlen verbot.

Die Bewegung besaß einen gesunden Kern. Er war nicht imstande, dem neuen Wirkungsfeld der Ausreißer praktische Vorteile zu bringen, aber hatte eine abgelegene geistige Bedeutung. Nicht alle Unzufriedenen, die sich zum Handwerk wandten, flohen vor den sauren Trauben, und nicht nur blinder Unglaube lenkte ihre Schritte. Ihr Ziel, wie sie es sahen, entsprang mangelhafter Einsicht in ihre

Möglichkeiten. Sie nannten es Stil, und jeder machte etwas anderes daraus, suchte sich möglichst individuell zu äußern, um das gewünschte Ziel in Frage zu stellen. Unlogisch war Eingang und Ausgang, aber das mangelhafte Denken barg eine berechtigte Empfindung. Der Stil, der einzige logisch zu denkende, bestand längst; erhob sich in Hallen der Märkte und Bahnen, fuhr in eisernen Vehikeln überallhin, überzog die Erde mit Drähten, sprach in jedem Werkzeug, in jedem Griff, in jedem Wort, in den Formen jeder Handlung. Die Absicht, in diesen Stil mit Kunstmitteln einzugreifen, bedeutete nichts anderes, als einem Maschinenbauer zuzumuten, seinen Dampfkessel nach den Formen der Venus von Milo zu konstruieren. Die Weigerung der entlaufenen Künstler, diesen Stil von rein mechanischer Herkunft als einzige Möglichkeit anzuerkennen, ehrt sie. Sie brachten das verschwommene Bild eines anderen Begriffs mit. Stil konnte nicht nur die aufgezwungene Ähnlichkeit zwischen Gefangenen sein. Einst war es Zeichen einer Gemeinsamkeit gewesen, die sich im Kult des Höchsten zusammen fand. Gott hatte den Stil gegeben, ein wandelbarer Gott, dunkel, streng, hell, leichtsinnig und lüstern, ein Gott nach dem Bilde der Menschen, immer noch Gott, eine Sammlung menschlicher Sehnsucht. Nichts erschien ihnen weniger menschlich, als Gott aus Maschinen zu dichten, die lediglich die Notdurft erfand, nichts finsterer als dieser Zahlengott, der teilte, statt zu sammeln. Der Wahn des Sozialisten William Morris, der die Maschine ablehnte, war leicht zu widerlegen. Der Spott über den Volksmann, der seine Bücher und Gewebe nur für die Börsen der Reichen machte, hatte kurze Beine. Wie hätte man erst über die ganze Menschheit lachen müssen, die sich reicher als die Griechen der Zeit des Phidias dünkte und ärmer als ein Leibeigner des finstersten Rußlands war. Der Stolz auf die modernen Kommunikationsmittel träumt nicht. Träume sind Aberglaube. Man träumt nicht, sondern fährt in die fremden Länder, steigt ein, steigt aus; Rom, London, Paris. Der Zeitgenosse denkt nicht im Traum an die Tatsache, daß sein Vehikel mit hundert Kilometern die Stunde ihn an einem und demselben Platz läßt, während sich der Reisende in der Postkutsche wirklich bewegte. Was bedarf ich der Fahrt? Das Kino tut dieselben Dienste. Ich halte den Hörer ans Ohr und lasse mir den Rigoletto Tschaliapins telephonieren, die Pagen-Arie aus dem Figaro. Es ist derselbe Figaro, den unsere Väter vernahmen. Hören wir ihn wirklich? Auch der vortrefflichste Apparat überwindet nicht alle Nebengeräusche, und der größte Zauber, der je in Tönen Gestalt wurde, ist auch nur ein Nebengeräusch neben dem Getriebe des Tages.

Vielleicht hatten die Flüchtlinge aus dem Reich der Kunst Sehnsucht nach einer

Realität, die den Schemen früherer und vergeblicher Wünsche Inhalt zu geben vermochte, dunkles Sehnen nach Gemeinschaft mit dem Nächsten, nach einem Ausweg aus unerfüllbaren Ansprüchen an die entblätterte Persönlichkeit, nach Sammlung. Mag dieser Hauch von Wärme über kurz oder lang von einem neuen Ehrgeiz oder von Spekulation oder von Enttäuschung unterdrückt worden sein, einmal lichtete er für eine Sekunde ihren Blick und erhöhte die enge Absicht zur Einfalt gläubiger Jünger. Sie konnten sich sagen, die Menschheit brauche etwas anderes als Schienen und Drähte, um wieder Einheit zu werden, und auch das wunderreiche Fluidum der anderen Seite, der Schmelz eines Renoir, der Duft eines Cézanne, selbst wenn sie den Zauber begriffen, sei ungeeignet, um zur Kette um alle zu werden. Daß sie auf einem Umweg doch wieder Futter der Maschine wurden, ist nicht ihre größte Schuld.

Die von den Flüchtlingen gerissene Lücke schloß sich sofort. Man malte weiter. Für die wenigen, die das Prestige des Pinsels mit der Illusion des Handwerks vertauschten, gab es ungezählte Tausende, die an Stelle der Maschine die Kunst erkoren.

DER NORDEN

Unruhige Leute begnügten sich nicht mit diesem oder jenem gehobelten, gehämmerten oder gemalten Kunstgewerbe. Sie nahmen die Ahnung von dem Ende als willkommenen Anlaß neuen Beginnens. Ganze Länder rafften sich in diesem späten Augenblick zu neuen Taten auf. Ihre Zeit kam, als sie für Paris zu Ende ging. Bis dahin hatte man sich entweder überhaupt nicht mit Kunst abgegeben oder hatte, wie bei uns zu Zeiten Graffs und Chodowieckis, französische Provinz gespielt. Die Versuche der stillen Dänen von der Art Eckersbergs laufen mit unseren Oldach und Wasmann parallel und haben noch weniger als die Hamburger vermocht, ein rührendes Erbe gegen die Stürme der Gegenwart zu sichern. In Schweden lachte das lustige Land in die Bilder der Zorn, Liljefors und Larsson hinein. Sie drückte keine Problematik. Es hat ein größeres Kaliber gegeben. Josephson war eine Malerfaust, ungleich, undiszipliniert wie unser Corinth, mit Hintergründen, ein Courbet des Nordens. Er endete im Irrenhaus. Alles das hat den Kontinent nicht sonderlich interessiert. Die skandinavische Kunst war dasselbe, was Kunst in Spanien und Italien war, ein Souvenir de voyage. In Norwegen, das der Globetrotter erst in den siebziger Jahren entdeckte, hielt sich diese Souvenir-Kunst in bescheidensten Grenzen. Ging einmal der Ehrgeiz darüber hinaus, ließ man sich wie Fritz Thaulow in Paris anwerben und malte die Andenken dort.

Aus diesem Milieu ging die einzige Gestalt der nordischen Kunst von europäischem Rang hervor, die sich mit Paris, mit dem Paris vor Picasso, nicht nur als Empfänger auseinandersetzte. Munch sah die bürgerliche Bestimmung der Künstler, nette Gegenden oder feuchte Frühstücke wiederzugeben, für ungenügend an und entdeckte in der Malerei ein Ausdrucksmittel entlegener seelischer Zustände. Mit einemmal erlosch das behagliche Lächeln der Fjords, und eine Urweltnatur aus Erde, Wasser, Mensch trat in drohende Erscheinung. Die Drohung lag in der Wahrscheinlichkeit der Diktion, die allen Bedürfnissen, aus denen bisher Landschaften entstanden waren, widersprach. Dies Land war nicht gemacht, um anzu-

ziehen, sondern um fern zu halten. Man pries es nicht, suchte sich keine günstigen malerischen Motive, malte nicht mit Überschwang, sondern mit einer Art Platzfurcht, die sofort im Betrachter latente Empfindungen, die nur auf solche Darbietung gewartet hatten, weckte. Gedachte Struktur vereinfachte die geringe Gegebenheit zu unwirtlichen Gebilden. Und die Gebilde meinten nicht dieses oder jenes, sondern Kälte, eine zuweilen brennende, zuweilen langsam tötende Kälte; der Norden in der Nähe des Pols, mit Pol-Menschen. Der Norden, nicht vom Touristen-Dampfer, sondern vom Norden gesehen. Land und Meer sind Organe eines Ungeheuers, dessen Betätigung sich auf regloses Schweigen beschränkt. Die Sonne ist das trübe Auge des Zyklopen. Schon dieses Bild gibt zuviel Bewegung. Gedacht oder nicht, die Struktur überzeugte tatsachenhaft und trieb das Denken als geängstigte Maus in alle Winkel der Leere. Der Betrachter rüttelte an dem belanglosen Detail, zwang sich, die Öde mit seiner Melancholie zu bevölkern, und erkannte plötzlich sein Ebenbild in dieser abgelegenen Taubheit; erschreckend ähnlich, unüberwindlich. Man fühlte sich durchschaut, durchleuchtet, in unheimlichen Verhältnissen projiziert, ohne jemals den Menschen, der das malte, gesehen zu haben, ohne je im Norden gewesen zu sein. Norwegen war belanglos neben diesem Norden. Ein übernordischer Gestalter konstruierte das Bild aus seiner Intuition. Ein neuer geistiger Mensch trat in die Kunst.

Munchs Tat war weniger die Entdeckung einer neuen Kunst, als die Feststellung eines neuen Rechts auf Kunst. Er gab den Benachteiligten, die der Sonne und der Wärme fern waren, Mittel, den Stolz auf ihre Verzichte zu äußern; Mittel des Kampfes, der Abwehr, auch Mittel gegen die Überschätzung des Vegetativen, das hemmungslos in der Sonne wucherte. Ein mürrisches Nein war der Anfang. Kein Franzose begriff es. Ebensogut konnte man blind sein oder keine Beine haben. Es gab schon längst alle möglichen Motive. Greco und Courbet hatten Begräbnisse gemalt. Man war durchaus nicht nur für ansprechende Gegenstände. Diese Begräbnisse feierten das Leben, sagten mit flammenden Zungen Ja. Bei Munch malte die Verneinung mit, und das Motiv kam hinterher dazu und unterstrich die abgekehrte Anschauung des Malers. Munch hat die Möglichkeiten der Verneinung erwiesen. Die Grenze, wo Kunst aufhört und die Diktion des Skeptikers allein handelt, bleibt unüberschritten. Vielleicht kam er ihr zuweilen näher, als die Empfindlichkeit unserer Ästhetik gern erträgt. Die Manie hatte Anteil an der Genesis seiner Werke. Sie hinderte ihn nicht, der geheimen Fruchtzelle nahezukommen, aus der ein neues Fresco entstehen könnte.

Es ging uns mit ihm ähnlich wie mit dem ersten russischen Roman, der uns in

die Hände geriet. Eine neue Sprache, ein neuer Inhalt, Bruch mit geheiligten Vorstellungen, eine unheimliche Fremdheit, Handlungen von Menschen, die nicht unserer Art waren. Und das Fremde, das uns abstoßen müßte, das uns anfangs ermüdet, dann beunruhigt, wird Rauschmittel, bindet uns immer fester und bewirkt eine Vertrautheit mit den mitgeteilten Dingen, die uns die Dichter des eigenen Landes versagen. Es geht nicht ganz so weit bei Munch. Er ist uns nicht so fremd; der abgrundtiefe Rassenunterschied fehlt. Und er wird uns deshalb nie ganz so vertraut. Seine Rauschmittel dringen nicht so tief, wenn man überhaupt Rausch nennen kann, was uns durch Überkaltung bezwingt. Aber auch ihm gelingt, uns, die wir nicht in der Einsamkeit zwischen Steinen wohnen und nicht von den Gesichten der Pol-Menschen verfolgt werden, den Druck anziehend zu machen, dem wir anfangs entflohen, und uns in der Kahlheit seiner Szene die Gottverlassenheit der unseren erkennen zu lassen, für die wir uns freuen, ein Spiegelbild, einen Namen zu finden. Als würden unsere Schmerzen geringer, wenn wir sie in der Seele eines anderen auferstehen sehen.

Dem Auftritt Munchs ging nicht umsonst der Aufbruch der skandinavischen Literatur voraus. Ibsen war, als er begann, nahezu vollendet, Strindberg stand in der Arbeit, Knut Hamsun, Arne Garborg, Hans Jäger schrieben ihre ersten Romane. Mühelos erkennt man die dramatische Metaphysik Ibsens, nicht die logische Struktur, mit deren knapper Strenge der Baumeister ein Vorbild hinterließ. Gerade das mißfiel den jungen Leuten in Christiania. Im Café Grand Hotel formulierte man alle Einwände gegen Ibsens Apotheke, die den Kameraden auf dem Kontinent schnell geläufig werden sollten, und vergaß den Dichter. Munch ging zu Strindberg. Er hatte zu ihm eine Art freundschaftlicher, oder besser, kollegialer Beziehung. Sie waren Partner im Verhältnis zum Femininum, beim Glase und in der Neurose. Der große Zyklus aus den neunziger Jahren, den er den Fries des Lebens nannte, ist eine freie Paraphrase des Strindbergschen Motivs. Die Deutlichkeit läßt nichts zu wünschen übrig. Spermatozoen halten ihren Einzug in die Ornamentik. Trotzdem überwiegt keine Literatur. Dies muß festgestellt werden. Munch ist ebenso wenig literarisch wie Strindberg. Die Bilder haben alle möglichen Schwächen, aber sind nicht vorbeigegriffene Form. Der Weg führt gerade zum Ziel, nur wandelt ihn einer, dessen Beine wanken. Das Bild preßt sich mühsam, verbogen, verbeult, mit Rissen und Zacken ins Freie. Die Form ist genau so prekär wie das Motiv und gewinnt den Stil ausschließlich aus der gebotenen Selbsthilfe gegen die natürlichen Widerstände dieser Darstellung. Diese liegen in der Außenwelt, in dem mangelhaften Sprachbesitz für solche Zwecke. Munch ist genötigt, sich eigene

Gleichnisse zu schaffen. Und die Widerstände liegen im Subjektiven, in der Qual des Geständnisses, dessen Inhalt dem Maler im Augenblick zu doppeltem Bewußtsein kommt. Man kann auch Zwangsvorstellung sagen. Wäre die Form gediegener, müßte man protestieren. Da wir unwillkürlich an der Form mithelfen, gelangen wir über den Gegenstand hinweg.

Dies etwa der neue Inhalt. Nicht die Variation des Themas Liebe, das zur Abwechselung von der Kehrseite aus betrachtet wird; das könnte sich mit psychologischer Analyse erschöpfen. Vielmehr die Erfindung eines Bildhaften für seelische Komplexe, die sich mit der Wirkung einmaliger Ereignisse geben, mit Spontanität, mit Energie gepackt werden, dabei ihre Genesis rückhaltlos enthüllen, den Menschen sehen lassen, der sie erlebt, und, weil sie diese Zusammenhänge überzeugend äußern, weiteren Zusammenhängen, schließlich einer Verallgemeinerung zugänglich werden. Nicht das Liebesleben Munchs, sondern etwa ein Norwegen, ein Nordpol der Liebe, Ersatz der duftigen Insel, nach der sich einst die Paare Watteaus einschifften; kein Hesperien. Die Gegend liegt unserer Optik fern wie die Psychologie der Eskimos, aber wir haben alle von ihr ein Stück im Rückenmark. Eine polare Legende. Es ist nicht einzusehen, warum sie nicht zu Fresken führen sollte, nachdem die Hochzeiten Jupiters ihre Erregung eingebüßt haben. Munchs Madonna ermangelt nicht der assoziativen Gebärde.

Der persönliche Beitrag ist beträchtlich und von Strindberg unberührt. Auch andere haben wenig helfen können. Munchs Lehrer Christian Krogh gab ihm genrehafte Motive, zumal, wie Glaser berichtet[1]), das des Erstlingswerks „Das kranke Mädchen" von 1885, und hielt den Porträtmaler zur Sachlichkeit an. „Das kranke Mädchen" erlebte mehrere Fassungen und entwickelte sich von einer nicht gewöhnlichen psychologischen Studie zu einem eindringlichen Symbol. Die Analyse wandelt sich in Synthese. Noch in den achtziger Jahren kam Munch zum erstenmal nach Paris und blieb, immer mit Unterbrechungen, mehrere Jahre dort. Sein Zelt war immer schnell aufgeschlagen. Selten hielt er länger als ein oder zwei Semester am gleichen Platz aus. Die Sturm- und Drangzeit teilt sich zwischen Paris, Berlin und Christiania. Christiania hatte den wesentlichsten Anteil. Hier hat er die Hauptwerke konzipiert. In Berlin fand er die beste Atmosphäre für den Kampf um seine Sache, kam hier am frühesten zu Ansehen und überdies zu dem historischen Verdienst des Regenerators der Berliner Kunstwelt. Paris hemmte ihn zunächst, wies ihn auf die Pflege der ganz verwahrlosten Palette und des Auftrags. Die Störung war sehr merkbar, da sie die Synthese lockerte. Er gab

[1]) Curt Glaser: Munch (Bruno Cassirer, Berlin 1917).

sich daran, die in Norwegen geschaffenen Motive von außen zu bereichern und fügte ihnen mit farbigen Details nichts hinzu. Dies war ungefähr um die Zeit, als van Gogh nach Paris kam, in der entscheidenden Phase des Impressionismus, als Monet seine Seele dem Licht verschrieb und Pissarro sich zu Seurat bekannte. Munch malte 1889 eine Reihe von großen Straßenbildern[1]). Sie gingen im Format über das hinaus, was er mit ihnen zu sagen hatte, und werden von seinen Verehrern mit arger Übertreibung in die Reihe der Manet und Degas gestellt. Munch hatte Augen für die Reize der Palette Pissarros, gab ihnen auch nach, soweit er konnte, aber dieses Maß mußte immer, wenn er sich nicht verlieren wollte, beschränkt bleiben. Es ist sein Glück, die Impressionisten nicht erreicht zu haben. Er kam nicht zu der bedingungslosen Hingabe, die für einen van Gogh die Vollendung der Erziehung, das unentbehrliche Fundament für Arles wurde, schon weil alle Tendenzen, die van Gogh trieben, sich mit Inbrunst an die Sichtbarkeit zu halten, bei Munch von genau entgegengesetzten Kräften abgelöst wurden. Nur das, was ihn nach innen trieb, konnte schützen und nützen. Van Gogh floh dem inneren Bild. Munch suchte es mit derselben krampfartigen Heftigkeit, und es kam ihm nicht darauf an, die Natur als Bagatelle zu behandeln. Gegen diese Versuchung bereitete Paris ein gutes Hindernis. Es teilte die Manie, trieb ihn, sie vor banaler Billigkeit zu schützen und mit künstlerischen Mitteln zu vertiefen. Die Straßenbilder haben die Bedeutung von Experimenten, zeigen den Grad erreichbarer Sachlichkeit auf Kosten des Subjektiven. Gegen die Fortsetzung dieses Wegs sprach schon der Mangel an persönlichen Beziehungen zu den Matadoren der neuen Optik. Ihm lag daran, die Erfahrungen so schnell wie möglich auf seinen Norden zu übertragen, und dabei kam es nur auf Umrisse an. Van Gogh blieb ihm fremd. Dagegen hat er in den „Indépendants" den Kreis um Gauguin kennengelernt und durch ihn Einblick in einige der Möglichkeiten gewonnen, wie der Impressionismus zu überspringen war. Er sprang auf seine Art und sprang schnell. Schon nach ein, zwei Jahren scheint Paris vollkommen vergessen, und von der modernen Optik bleiben höchstens ein paar Fetzen zurück. Doch haftete die Erfahrung. Er hob sie für später auf, eine stille Reserve für mildere Zeiten, wenn die Spannung nachlassen sollte und man an Variationen denken konnte und mußte. Es gibt aus den beiden letzten Jahrzehnten Naturstudien von höchst verlockendem Farbenreiz. Man könnte sie eher neben die Impressionisten der achtziger Jahre hängen als die Straßenbilder[2]).

[1]) Eins der besten dieser Straßenbilder in der Sammlung Curt Glaser, Berlin.
[2]) Z. B. der schöne Truthahn bei Baron Simolin, Berlin.

Der junge Munch stellte die Zwecke seiner Kunst über die Mittel. Paris war für ihn keineswegs das letzte Wort, das der gläubige Vincent kniend empfing, sondern eine Zivilisation, ein Komfort, etwas Hübsches. Die Heimat hatte ihm die Gelegenheit, Kniebeugen zu üben, versagt, und nichts lag ihm ferner als die Gemeinde. Sehr bald durchbricht der rauhe Wickinger das Schilfgeschlingsel. Malerei ist nicht für arme und bedrängte Gemeinden da. Dafür fehlt es an Nerven, an Zeit. Wir wollen ins Freie. Unmöglich, das Freie festzustellen. Auch für Doktrinen fehlt die Zeit. Was weißt du, Doktrinen-Mensch, wie es draußen zwischen den Steinen zugeht! Hast du, Herdentier, je die Einsamkeit gesehen? Europa hält dich, vor Europa fliehst du, Europa schleppst du in jede Doktrin mit; auch in die Doktrin von der Zerstörung Europas. Cenakel überall. Lernt Einsamkeit! Was kommen wird, weiß ich nicht, und es geht mich nichts an, aber was aus Cenakeln kommt, ist lächerlich, bevor Ihr es hinstellt. Der Mensch ist allein. Das soll man einsehen und sich darauf einrichten.

Er richtet sich ein. Was anderen die Familie ist, werden ihm Gesichte. Die Ansprüche an das Leben, gesellschaftliche Bedürfnisse sinken auf ein Minimum. Er könnte, ohne den Mund zu öffnen, leben. Dagegen besitzt die Welt Rauschmittel, die man unter Umständen brauchen kann. Cognac begünstigt die Gesichte. Mit denen lebt er. Gesichte sind Heimat und Familie. Sie müssen feindlich sein und zerstörend, so gut wie jede Heimat und Familie dem Menschen feindlich sind und ihn zerstören. Der Mensch braucht sie, weil er seine Zerstörung braucht. Nichts ist ihm nützlicher, als dieser Vernichtung beizuwohnen. Daher malt man. Erde, Sonne, Stein sind Mittel des Feindes, die man mit allem, dem Feinde schuldigem Respekt darzustellen hat. Er malt nur die Landschaft, die seine Einsamkeit vergrößert, nur das Haus, dessen drohende Fenster Einlaß verbieten, nur das Weib, das ihn höhlt. Man täte ihm zu wenig, seine Einstellung Skepsis zu nennen. Es gibt hier nichts zu philosophieren. Seine Einstellung liegt nicht im Gedanken, sondern im Blute, ist eine Rassenfrage, ein Breitengrad, ein Klima und gewinnt aus dieser breiten Basis ihre indiskutable Einfalt. Munchs Einfalt ist in keinem Atom weniger aufrichtig, weniger kindhaft als die eines Corot. Warum sollen Kinder nicht mit entsetzten Augen geboren werden? Was kann die Welt ihnen anders einflößen als Angst? Und hat die Platzfurcht geringere Möglichkeiten plastischer Formen und zweckdienlicher Deformationen als das lerchenhafte Dasein des Lyrikers von Ville d'Avray?

Munch erreicht in seinen besten Bildern die Überzeugungskraft Vincents. Wir gehen bei Vincent leichter mit, weil es uns schmeichelt, Zypressen und Getreide-

felder im Paroxysmus der Furchtbarkeit zu sehen, und weil ihn die französisch-japanische Schulung seiner Koloristik selbst in der höchsten Erregung nicht verläßt. Wir sind so abgebrüht, uns noch in seiner Ekstase an dem Geschmack der lodernden Palette zu vergnügen, und ahnen nicht das Ungeheuerliche unserer Lüsternheit. Diese hat von Munch viel weniger zu erwarten, und daher ist er vom Pariser Kunstmarkt ausgeschlossen. Man darf in Paris jeden Kubismus malen, vorausgesetzt, daß in irgendeiner, sei es auch noch so bescheidenen Dosis der erbliche Anspruch auf Palette erfüllt wird. Van Gogh sicherte seine überhitzte Vision mit schnell erreichbaren Palettenkünsten. Die Farbe blieb auch im Fieber Vermittler seiner Anbetung. Alles, was einem ehrfürchtigen Menschen Europa geben konnte, schwang mit. Munch hätte bei gleicher Stärke der Explosion nicht die Möglichkeiten plastischer Darstellungen behalten und wäre noch um vieles fragmentarischer geworden. Van Gogh ist Flamme, die uns zu Feueranbetern macht. Man könnte einer im Eismeer treibenden Scholle nicht nachlaufen. Kein Millet, kein Delacroix, kein Daumier, kein Rembrandt stützten den Nordländer, und die Selbstbescheidung Vincents, nach Motiven dieser Großen zu malen, um sich zu bändigen, wäre bei Munch Impotenz geworden. Vincent steht drüben auf der sonnigen Seite, der letzte alte Meister, der nichts mehr hinzufügen darf, um die Hinterlassenschaft nicht zu entwürdigen. Ein Gezeichneter, der sich zum Eklektiker zwingt. Wäre es nicht viel schöner, statt Bilder Menschen zu machen? — Und dem es fast gelingt, auf den Eklektizismus eine Religion der Einfältigen, einen neuen Inhalt zu gründen. Nichts ist billiger, als diese Utopie zu widerlegen. Inhalte geben keinen Inhalt, und ehe sich's der Ekstatiker versieht, narrt ihn das Ornament seiner Flamme. Und selbst, wenn er der Gefahr entginge, seine Gemeinde würde immer, statt betend zu erleben, nur noch Ornamente stricken. Munch begreift es. Lieber vereisen als Ornamentik. Der wesentliche Trieb seiner Übertreibung zielt in erhöhte Geistigkeit. Es bleiben ungeheure Reste, ein nicht von der Form überwundenes Beiwerk. Es bleiben Leere und erschreckende Armut. Das entspricht bei Vincent dem Gegenteil, einer übereilten Absorption durch Stilisierung. Es wird stammelnd in Interjektionen gesprochen, aber es wird uns Neues mitgeteilt. Wir vernehmen neues Erlebnis. Es ist so viel Geschwätz in der Welt, daß wir alle Ansprüche an die Formen des Sehers zurückschrauben. Die Interjektionen sind Notbehelfe des Autodidakten, um in Schwingung zu bleiben, und werden summarische Form. Die Leere selbst beginnt zu schwingen.

Auch die Verneinung schwingt. Der Strindberg in Munch verleugnet sich nicht, aber dieses Nein ist nur Teil einer größeren Absage, die von keinem der Argu-

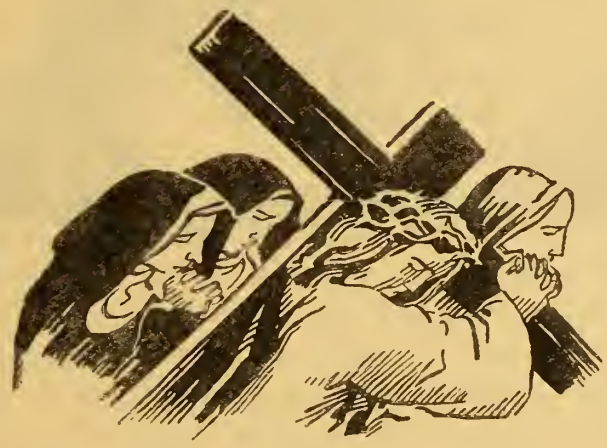
mente gegen die Manie des Dichters erschüttert wird. Hier verdichtet sich kein autobiographischer Nachlaß enger Erfahrung. Alles, nur kein »Sohn der Magd«. Eher ein Magnat, dem das Besitzen leid wurde und der noch um ein Stückchen über den Grandseigneur à la Matisse hinausgeht. Die Bilder der anderen nützen mich nichts. Ich muß mir selbst Bilder machen. Nicht aus Luxus, nicht aus ästhetischen Gründen, nicht um anderen etwas zu zeigen, sondern um mich kennenzulernen. Wohl beunruhigte den Abenteurer das Sexualproblem. Ein Hauptkapitel. Wenn man ihn mit Strindberg, Przybyszewski und womöglich noch Wedekind beisammen hatte, war das Kabinett des neuen Eros fertig. Diesen Kreis überragt Munch um Haupteslänge. Sein Abenteuer schwingt stärker, zieht weitere Kreise. Seine Belastung traf nicht den Unterleib. Das Weib war ein von dunklen Mächten geleitetes, feindliches aber fernes Mysterium. Die Ferne ersparte niedrige Parteilichkeit. Das Mysterium war unheimlicher, als Strindberg ahnte. Denn man konnte ihm keine Schuld zusprechen. Die Schwingung wollte, daß es nicht an dem Mann vorbeiging, ohne ihn zu peinigen; eine Schwingung, die Mann und Frau mit dem ganzen Norden verband. Die Kontroverse Gauguins mit Strindberg wäre von Munch vertieft worden. Er hätte den Verächter der nackten Europäerin auf die Unfähigkeit der arglosen Eva von Tahiti gewiesen. Ohne den Stachel, jene „Quelle von Schmerz und Übel", kein schöpferischer Impuls des Mannes. Wir wollen leiden.

Eine Kunst auf solcher Basis kann nicht die Traubenreife einer von der Sonne gegorenen Malerei hervorbringen. Aber Formen. Munchs Formen gehören ihm wie z. B. die Degas und Lautrec, die nicht als Maler glänzen, die ihren haben. Und sonderbarerweise gibt es zwischen den Formen des Nordländers und denen der Pariser eine sichtbare Verbindung. Die Steine der menschenleeren Fjords ergänzen ein Stück Anatomie der Großstadt. Natürlich eine Wechselwirkung. Man spürt, Munch hat unter anderem einmal Paris gesehen. Geschminkte Augenhöhlen können helfen, dürre Bäume, runde Steine zu malen. Und nordische Bäume und Steine wandern nach Paris und Berlin und befruchten die Schatten zwischen hohen Häusern mit neuen Gespenstern.

Neben dem Metaphysiker gibt es einen Porträtisten, der seine Leute zu nehmen weiß. Einige frühe Bildnisse sind mit einer unbeschreiblich liederlichen Materie gemalt, — sie erinnert eher an trübe Suppen als an Farbe — und haben von dem Gehalt Dostojewskischer Gestalten. Das Brustbild von Przybyczewski gehört zu diesen ungefaßten Perlen. Die Neunziger Jahre waren die beste Zeit. Damals blies er aus einem Zerstäuber geheimnisvolles Liquid, das Firnis sein sollte, auf die be-

malte Leinwand. Das Naß bildete schmutzige Bäche. Die radierten Männerköpfe werden nicht leicht ihre Energie einbüßen. Später hielt er auch in der Malerei auf besseres Exterieur und brachte es zuweilen zu einer smarten Virtuosität, z. B. in dem Rathenau. Das Chaos erhielt eine Bügelfalte. Mit der Zeit klärte er sich und wurde ein nervöser Impressionist. Die Nerven verdünnten das Gebild des Dichters. Waren etwa die rauhen Symbole der Jugend nur Bollwerke gegen zitternde Neurose? Er näherte sein Norwegen dem alten Europa und schreckte nicht vor empfindlichen Opfern zurück. Die Wendung bestätigt den Adel des verkappten Magnaten. Er entging dem Traum, aber auch den Versuchungen der Jugend und zog es vor, seine Umrisse zu verwischen, als mit dem Lebensfries ein Stil-System (wie leicht hätte es Hodler gefunden!) aufzumachen.

Lückenlos ist der Graphiker. Schon anfangs beherrscht er ohne Unterweisung jede Technik auf Stein oder Holz, jede Art von Radierung. Selten ist der seit vielen Jahrhunderten bei den germanischen Völkern eingewurzelte Unterschied zwischen Malerei und Graphik in einer und derselben Hand so tief gegangen. Dem Radierer gehorcht immer das Material. Visionen des Malers bewegen sich auf dem Kupfer oder Stein ohne Fieber. Manche einfarbigen Lithos haben den pompösen Reichtum des spanischen Manet. Später wärmen Rhythmen der Welt Delacroix' die kühle Zone. Sogar eine Art Humor tritt dazu. Der Graphiker lächelt über die Schmerzen des Malers.



DAS LICHT AUS DEM OSTEN

Munch hat Streiflichter auf neue Inhalte geworfen. Ibsen hat mehr getan. Die Sprache ist der Bereicherung mit Vorstellungen, die ein negatives Vorzeichen haben, leichter zugänglich, und der Dichter kann sich immer eine unsichtbare Überwelt vorbehalten, die seiner Skepsis eine von Idealen regierte Gemeinde zur Seite stellt. Die wesentlichsten und wertvollsten Inhalte der modernen Seele entziehen sich der bildlichen Darstellung. Was davon in die Kunst gerettet werden kann, so daß es fähig wirkt, an der Aquivalenten-Bildung teilzunehmen, ist Gewinn. Die Streiflichter verdichten sich nachher von selbst zu wirksamen Leuchten. Da der verkunstete Westen keine Kraft zur Wiedergeburt aufbringen kann und der schläfrige Süden dem Zentrum Europas, wo sich die Schicksale vollziehen, zu fern liegt, bleibt die Hoffnung auf Nord und Ost gestellt. Der Osten hat der Quellen genug, aber es fragt sich, ob die letzte Entwicklung nicht zu schnell ging, um noch Anschlüsse zu finden und zu geben. Der Bolschewismus kam für die Öffentlichkeit zu unvermittelt. Wohl umfassen die Vorbereitungen der Revolution ein Jahrhundert, aber gerade ihre Intensität, die auf geheime Innerlichkeit gestellt war, schloß die Beteiligung erlebender Künstler aus. Der Unterschied des Geistigkeitsgrads zwischen Literatur und Kunst ist in keinem Lande so kraß. Der Gegenpart Dostojewskis ist eher in der Nähe Cézannes und van Goghs als in Petersburg oder Moskau zu suchen. Die Russen haben eigene Ikonen, mit deren noch ungeklärter kunstgeschichtlicher Bedeutung sich die Gelehrten zu beschäftigen haben. Die Forschung konnte erst nach dem Sturz der orthodoxen Maßregeln eingreifen und wird manche Überraschung bringen. Je reicher der Fund ist, um so erstaunlicher wird sich die Begrenztheit auf eine ferne Vergangenheit erweisen. Dostojewski bekreuzigte sich vor byzantinischen Madonnen. Vielleicht wäre es seinem Glauben pervers erschienen, die toten Formen zu erneuern. Er sah in dem Bild in der Ecke der Decke nur die Türklinke zum Allerheiligen. Es scheint, die Frömmigkeit muß erst ein wenig von ihrer Strenge und Innerlichkeit lassen, um der Kunst Aufgaben geben

zu können, und deshalb hat sich das einzige Volk Europas, das mit der Religion die angeblich wesentlichste seelische Anlage für eine schöpferische Gemeinde besitzt, in der Kunst als unergiebig erwiesen. Der Bedarf Rußlands im neunzehnten Jahrhundert wurde durch Import gedeckt. Die Monumente bezog man aus Berlin und Paris, die Paraden und Bildnisse lieferten die Schule Davids und Franz Krüger. Was nachher die Eingeborenen an Historien-Bildern verbrachen, war westeuropäische Akademie mit Tataren-Sauce. Aber die Russen dichten. Sie verzichten mit derselben Gelassenheit auf bildende Kunst, mit der das Volk der Bach und Mozart die Kunst des Dix-huitième entbehren konnte, entbehren mußte. Die Alkoven-Maler waren sublime Blumen einer Skepsis, für die Deutschland zu Zeiten der Bach und Kant noch nicht satt genug war, und ihre Rolle bei uns beschränkt sich auf die Herstellung des Dekors für ein Spiel viel größeren geistigen Gefüges. Sie hätten gehindert, wäre Watteau bei uns zu Hause gewesen. Vielleicht dürfen keine Bilder herumhängen, wenn ein Dostojewski schreiben soll. Die Russen tanzen, singen, machen Musik, spielen Theater. Das tun sie, seit sie auf der Welt sind. Es ist die natürliche Übung ihrer Organe. So erfüllen sie ihr Bedürfnis nach Symbol und Rausch. So muß ein Volk, das von Italien und Griechenland so weit entfernt liegt, sich erfüllen. Für die besondere Öffentlichkeit, deren das Wachstum der bildenden Kunst bedarf, steckt in den Russen zu viel Psyche und zu viel spontaner Rhythmus. Eben dieser Reichtum untersagt das Kriterium, das bis zur Gegenwart auf die asiatischen Analphabeten angewendet wurde. Man kommt so wenig auf den Gedanken, sie seien, weil ihnen Maler und Bildhauer fehlen, kunstarm, wie man den Ägyptern vorwerfen könnte, keine Alpen zu haben. Die Farbe steckt in den Bässen ihrer Kirchen-Chöre, auch in den Klängen der Skriabin, Strawinski und Prokofiew. Ihre Künstler heißen Stanislawski und Nidschinski und die Pawlowa.

Auch dies gab einen neuen Inhalt. Er zog neue Künstler wie Honig die Fliegen an. Sie umschwirrten Schauspiel und Ballett, dekorierten, phantasierten, legten den Statisten expressionistische Gewänder an. Der Kubismus hat in den Händen der russischen Theatermaler Sinn und Verstand. Die Bühne wurde der Porzellan-Teller des jungen Renoir, die Tapete des Matisse, die Wand Gauguins. Der Gemeinde Picassos fehlte nur die Applikation ihrer Muster. Léger, Gleizes, Gris müßten Stoffe oder Packungen machen. Auch Lhote wäre zu brauchen. Le Fauconnier gäbe Lampenschirme. Van Dongen ließe sich für besondere Parfümerien verwenden. Wenn Ihr keine Wände habt, gebt ihnen Schachteln. Larionow, die Gontscharowa und die anderen hurtigen Russen haben vielleicht nicht die penetrante Theorie der Pariser, aber eine ungleich menschlichere Praxis.

Die Entwicklung hielt sich nicht mit langen Reden auf. Der Sprung von den Ikonen zu Chagall und Kandinsky war groß, und die übersprungenen Jahrhunderte lassen sich nachträglich nicht einfügen. Es wird keinen russischen Rembrandt, keinen russischen Cézanne geben. Der Sprung geht geradenwegs wieder ins Kunstgewerbe. Es wird keine seelische Konzentration vollbracht, sondern mit Beinen und Armen so exzentrisch wie möglich geschaffen. Europa bedeckt sich mit russischen Kringeln. Die Mode ist besser als abstrakte Ornamentik oder der Versuch, das Theater ins Leben zu tragen. Dieses Kunstgewerbe hat die Lacher auf seiner Seite. Es fehlt nicht an Kennern, die einen Abend in einem Chauve-Souris-Kabarett der Russen oder den Tanz bei einer richtigen amerikanischen Jazzband einer Aufführung der Nibelungen vorziehen.

Das rettende Licht kommt nicht aus dem Osten. Die Hoffnung war albern. Die Russen brauchen so gut Telefon und Autobus wie wir, brauchen Börse und Wirtschaftspolitik und sind nicht geneigt, in Katakomben zu kriechen oder auf den Köpfen zu wandeln. Es gibt keinen Deus ex machina für unsere Not. Die Emigranten aus dem Land der Ikonen bringen ihr Lächeln mit. Auch das ist etwas wert. Sie erweisen die bewundernswerte Disziplin ihres Selbsterhaltungstriebs. Gestern standen sie noch auf der Liste der Tscheka.

BERLIN

Es gab noch weitere Medien für moderne Formen. Während die Russen ihre Bühne schmückten, lagen dem deutschen Temperament in diesem Moment andere Applikationen näher. Die Wirkung gab an Beweglichkeit nichts nach. Man malte, bildhauerte und schrieb. Ging die Bewegung in Rußland in die Beine, bemächtigte sie sich bei uns der Köpfe. Die Anwendung auf Nebengebiete fiel aus. Das Kunstgewerbe hatte für die Jugend kein Ansehen mehr. Der Radikalismus nahm abstraktere und feierlichere Formen an. Berlin blieb seiner Rolle seit hundert Jahren treu und wurde die Küche für die Formeln der neuen Doktrinen, nebenher ein Laboratorium für Experimente. Der vorurteilslose Fortschritt der Hauptstadt ließ sich leicht überzeugen. Um nicht wie bei Manet wieder zu spät zu kommen, kaufte man die neuen Bilder, bevor sie trocken waren. Der Krieg und die Folgen des Krieges fügten der Aktualität psychologische Momente hinzu. Man erinnerte sich des Rechtes auf krampfartige Zustände und erging sich in Erstarrung, ohne sich aus den Augen zu lassen. Die Psychose kam und wurde sachlich klischiert. Die Revolution vermehrte die Kalorien. In Rußland feierte man tanzend den Bruch der Knechtschaft. Wie gut sie es hatten, etwas zum Brechen zu haben. Bei uns tanzte man auch. Der Bürger ließ sich diese bequeme Gelegenheit zur Betätigung radikaler Gesinnung nicht entgehen und erkannte im Impressionismus eine bedenkliche Stütze des Kapitals. Die Spartakisten brachten hundert kleine Picassos mit. Kandinsky und Archipenko machten Schule.

Die Toleranz half auch begabten Leuten. Schwerlich hätte in einem anderen Lande ein Klee, ein Groß ihren Spleen so erfolgreich kultivieren können. Man wird Berlin noch einmal als Kunststätte entdecken. Kunsterreger hängen nicht von ästhetischen Momenten ab. Berlin hat so lange und so energisch den Ersatz betrieben, daß daraus eine Art Stil entstehen konnte. Das Talmi wurde zum Übertalmi. Man sieht die Improvisation aller Vorstellungen als gegebene Natur an und errichtet darauf eine Synagoge des Universalismus. Als Baumaterial werden aus-

schließlich hemmungslose Betätigungstriebe benutzt. Es entsteht wirklich ein Bau mit einem Inneren und einem Äußeren, von kompliziertem, keineswegs uninteressantem Grundriß. Sogar Atmosphäre ist dabei. Man kommt nach Berlin, weil es groß ist. Deutschland hat unvergleichlich schönere Aussichten, aber es ist überall außerhalb Berlins treuherzig und gemütlich und von vorgestern. Berlin wurde heute fertig und kann morgen wieder abgerissen werden. Es belastet nicht. Man lebt in einem Hotel. Blanke Messinggriffe, flinke Boys, geschulte Portiers besorgen den Betrieb. Dieses Tempo braucht die moderne Kunst. Sie findet es nirgends anders. Der Reichtum der traditionellen Kunststätten hemmt sie. Man kann nichts damit anfangen. Wenn die Kunst das gegenwärtige Debakel überlebt, wird ganz gewiß Wien oder Dresden unschuldig daran sein. Berlin hat die Kräfte der Kolonisten Amerikas, liegt aber mitten in Europa. Friedrich der Große ließ hier Voltaire spielen, Kleist erschoß sich im Grunewald, es gab die Humboldts. E. T. A. Hoffmann spazierte Unter den Linden. Das wurde alles längst wieder abgerissen, ließ aber zuckende Organe übrig, zu wenig, um sich fortzusetzen, genug für eine passive Resistenz formaler Art, die dem munteren Gekräusel der Oberfläche Bewegung hinzufügt. Der in Neuyork selbstverständliche Mechanismus wirkt hier immer noch kontrastierend, sei es hinreißend oder empörend, jedenfalls erregend. Gleich vor den Toren liegt nicht mechanisiertes Hinterland. Von da strömen ständig unverbrauchte Kräfte in das Hotel, legen hier nicht wie die Provinzler in Paris ihre Härten ab, sondern tun fünf Minuten nach der Ankunft mit. Jedesmal dringt neues Bunt, neues Geräusch in das gescheckte Mosaik der Metropole. Berlins Sensationshunger hat nie genug. Derbe, eindeutige Kost wird bevorzugt. Nicht nur Snobismus machte hier aus van Gogh den Führer. Man kümmerte sich nicht um den Heroismus des Apostels, auch nicht in erster Linie um seine Palette, obwohl man sie brauchen konnte. Den Erfolg brachte sein schneller Entschluß zum kürzesten Ausdruck. Dafür gibt es Sinn in Berlin. Man hat nicht viel zu sagen, man hat erstaunlich wenig zu sagen. Zuweilen hindert nur ein Haar, daß man mit unerwarteten Gesten zur Tagesordnung übergeht. Aber man macht aus dem Wenigen keinen Brei. Die Kürze ladet sich mit Aktivität. Das ist gut an Berlin. In Neuyork gilt es für schik, gutmütig zu sein und Zeit zu haben. In Berlin wird das Gegenteil zur Schau getragen. Man betont den Geschäftsmann, übersetzt Les affaires sont les affaires in den Jargon der Friedrichstraße. Nichts ist abgestandener als die Allüre der Dichter und Denker und die langsame Gutmütigkeit Michels. Lieber fröhliche Feindschaft als Zeitverlust. Hier werden Kriegserklärungen abgegeben. Im Grunde meint man es nicht so schlimm. Die Angst vor der alten Pose übertreibt die neue.

Trotzdem wird im Hinterzimmer beim Bier immer noch verstohlene Gemütsübung getrieben. Aber den Stil macht man vorne.

Dieser Stil spitzte die Prosa der Kerr und Sternheim und straffte den Pechstein, Heckel, Kirchner den Ausdruck. Wohl gehört die Tendenz keineswegs Berlin allein. Das Tempo wurde zuerst in Paris eingeführt, zu einer Zeit, als man noch auf Berliner Sofas unter gestochenen Raffaels in Butter zerfloß, aber war in Paris Gebärde skeptischen Esprits, geeignet, das Ende des Zeitalters zu verulken. Der Berliner möchte eher eine neue Zeit inaugurieren. Nichts liegt seinem bodenlosen Optimismus ferner als Galgenhumor. Sein Temperament findet ohne alle Umwege die gestachelte Prosa. Sie gehörte zu Berlin wie die Lyrik zum Boulevard.

Hier fand der Kubismus nicht nur seine Doktrinäre. In Paris siegt doch zuletzt das eingespielte Orchester über jede aktuelle Dissonanz. Kubismus war eine Kehrseite, Signal für den Reisenden, daß der Expreß in den Bahnhof einfährt und man guttut, die Sachen zusammenzupacken. Dergleichen muß es geben wie Kanalisation und Kohlenrauch. Fünf Minuten nachher auf dem Boulevard denkt man nicht mehr daran. Auch nicht in Wien, nicht in Prag, nicht in Toledo, noch in Klodnitz. In Berlin soll man daran denken und an nichts anderes. Berlin ist nur Kehrseite. Es rechtfertigt mit dem Kubismus die Willkür seiner Existenz. Es war kubistisch, bevor Picasso darauf kam. Hier erscheint es gar nicht hirnverbrannt, gemalte Flächen mit aufgeklebten Stücken von Papier und Stoff abzuwechseln. Berliner Straßen werden auch nicht anders gemacht, und die Kultur der Bewohner konmt ähnlich zustande. Nackte Leute sind schon mit einem Schurz angezogen. Es bleibt zweifelhaft, ob es sich lohnt, den Schurz griechisch oder römisch zu raffen, ob nicht gerade der Verzicht auf die Draperie und die Betonung der Struktur besserer Stil ist. Ebensowenig aber bedarf es des orthodoxen Schnitts der Pariser, die sich in diesem möglichst ungeeigneten Fall akademischer als Deutsche gebärden und schon damit das Hergeholte der Richtung beweisen. In Berlin läßt man den Kubus wachsen. Er entwickelt sich mit der Stadt und ihren Leuten, nimmt womöglich sogar Patina an. Schließlich geht er auf die natürlichste Art von der Welt in andere Formen über und verduftet.

KOKOSCHKA

Berlin ist nicht Deutschland und büßt täglich mehr von dem Recht auf Repräsentation des Landes ein. So viele Widerstände sich seiner politischen Haltung entgegenstellen, so viel Gegenströmungen senden die vermeintlichen oder wirklichen Kulturen der Länder gegen die Hauptstadt. Die deutsche Alchimie sammelt und filtriert diese oppositionellen Elemente auf ihre Art und waffnet sich mit allen bengalischen Lichtern gegen den harten Wirklichkeitssinn der Berliner. Der Spleen Klees hat die Vorteile der Skepsis und beruht auf nichts weniger als dunklen Schattierungen deutscher Völkigkeit. Er könnte dem Geiste nach in Norddeutschland gewachsen sein, wenn einem hier nicht schneller als sonstwo das leichte Lächeln verginge. Im übrigen aber behütet Deutschland noch manche schauerliche Tiefe. Der moderne Geist des Landes begnügt sich mit einer Änderung der Terminologie und überläßt die dunklen Mächte, aus denen sich einst Böcklin und Wagner und andere Zauberer speisten, ihrem Schicksal. In dem Buch, das uns Hermann Bahr zum Verständnis des Expressionismus geschenkt hat, rechtfertigt der Unermüdliche die jüngste Bewegung mit Gedanken Goethes und versucht, auf diese Weise „die Phänomene bis zu ihren Urquellen zu verfolgen, wo sie bloß erscheinen und sind und wo sich nichts weiter an ihnen erklären läßt". So Goethe in der Farbenlehre. Und in dem Quellen-Nachweis des Buches nennt Bahr die „Phantastischen Gesichts-Erscheinungen" des alten Johannes Müller, die deutschen Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts, die „Symbolik der dogmatischen Gegensätze der Katholiken und Protestanten" von J. A. Möhler, Meister Eckehart, Steiners „Weltanschauung", Worringers „Formprobleme" und mit besonderer Auszeichnung „die Magie als experimentelle Naturwissenschaft" von Ludwig Staudenmayer. Nicht zu vergessen Houston Stewart Chamberlain und andere Alchimisten. Es ist die Frage, ob wir, wenn sich solche Anschauung verallgemeinerte, nicht vom Regen in die Traufe kämen. Doch bedeutet diese Alchimie bei uns, wo sie in gut verwahrter Tiefe steckt, weniger als in Amerika, wo man sich den Weg zur Börse mit modernem Spiritis-

mus belegt und religiöse Sekten einen Ausgleich gegen die Verheerungen der Konzerne zu schaffen suchen. Diese Metaphysik gehört in Deutschland zum alten Eisen und hat nur noch malerische Bedeutung. Als solche rechnet sie zu unserem Thema.

Als Oskar Kokoschka, ein Landsmann Hermann Bahrs, begann, war die innere Stimme, auf die sich die Dichter des Expressionismus berufen, stark in ihm. Es geschah in Wien in der Nähe Klimts. In dieser Atmosphäre mußte ein junger Mensch von ähnlichen Trieben Mühe haben, die innere Stimme zum Schweigen zu bringen, was in diesem Fall prinzipielle Ablehnung der orientalischen Spezereien Klimts bedeutet hätte. Jeder Kompromiß mit dem Perversitäten-Bäcker schloß eine tragfähige Basis aus. Kokoschka durchschaute die mangelhaften Ausdrucksmittel Klimts und brach mit dem Kunstgewerbe des Dekorateurs. Eine Vertiefung und Verinnerlichung des Vorgängers schwebte ihm vor. Er erreichte sie mühelos, hätte aber noch hundertmal weiter gehen können, ohne die fatale Süße des Wiener Orients zu vermeiden, die einer unausrottbaren Infektion gleicht. Die ersten Bilder schienen bestimmt, die inneren Bestandteile der Gestalten zu analysieren, von denen Klimt das geschminkte Äußere zum besten gab. Details erinnerten an Nerven-Präparate. Eine klinische Atmosphäre umgab sie. Manche Porträts, z. B. der Forel, aus dem Jahre 1908, wuchsen aus einem phosphoreszierenden Dunst hervor. Die Farbe hatte den Reiz seltener Geschwüre. Es ergab sich ein Trance-Maler, eine Art Wiener Odilon Redon mit stark psychopathischem Einschlag.

Von solchen frühen Zeugnissen, die mehr den Psychiater als den Kunstfreund angehen, gibt es in Wien eine ganze Menge. Es gelang Kokoschka binnen wenigen Jahren, sich von dieser Alchimie freizumachen. Klimt verschwand ganz aus seinem Gesichtskreis. Der Wiener Orient wurde immer mehr von norddeutscher Atmosphäre verdrängt. Am wesentlichsten hat ihm mittelbar van Gogh geholfen. Kokoschka konnte eine Zeitlang geradezu als Nachfolger des Holländers in Deutschland gelten.

Die krasse Verschiedenheit zwischen den beiden mußte die Verbindung schweren Erschütterungen aussetzen. Der überzüchtete Wiener, der nie mit seiner Pubertät fertig wurde, war für die holländischen Holz-Pantinen nicht geschaffen. Sie hätten sich zu Lebzeiten van Goghs nicht angesehen. Der Fall ist in dieser Übertreibung einzig. Aber nicht weniger als dieser den ganzen Menschen umstürzenden Übertreibung bedurfte es, um Kokoschka zu retten. Van Gogh spielte den brutalen Feldscher. Der Patient reißt sich zusammen. So ging es vor 1870 manchem verträumten Deutschen, der zum erstenmal mit Courbet zusammentraf. Aber jener

Anprall war vergleichsweise ein zärtliches Streicheln. Auch Kokoschkas Erlebnis ist die Regung einer Generation. So hätte am liebsten jeder junge Mensch den unbändigen Holländer empfangen. So fühlte sich jeder von Fäulnis ergriffen, hoffte auf Heilung durch die Einfalt des Apostels, gab dafür alles Frühere hin. Über Nacht wächst dem Genesenden ungeahnte Energie, die innere Stimme vergeht vor der Macht der Tatsache. Sachliche Bildnisse entstehen. Unzweideutige Striche von der Wucht Vincentscher Erntebilder bannen die Gesichter. Die Farbe schummert nicht in echohaften Phosphoreszenzen, sondern spricht klare Sätze. An der Stelle einer wer weiß von wo geholten Stoffwelt, die nur mit künstlichen Mitteln mühselig sichtbar gemacht werden konnte, tritt das spontane Bekenntnis zur Realität, und es ist auf einmal Luft, Licht, Materie in den Bildern. Die Welt hat einen für die Erhaltung des Kosmos, für Sprache und Anschauung wirkenden Künstler mehr. Er gewinnt die Mittel aus bester Überlieferung, soweit sie ihm zugänglich werden konnte, und hat etwas zu sagen.

Dieser Kokoschka, der etwa um 1913 zu sich kam, gab ein seltenes Beispiel männlicher Selbstzucht. Die Tat seines Willens überbrückte abgrundtiefe Verschiedenheiten der Wesen. Er kam dem Zentrum van Goghs nahe, seinem Glauben, seiner Metaphysik. Die Pantinen saßen dem zarten Menschen wie angegossen. Die Wahlverwandtschaft ließ zunächst handwerkliche Einzelheiten außer Betracht. Die Adaption der Farbe unterblieb oder blieb ganz summarisch. Der das Pigment belebende Schwung gab allein das Farbige. Eine Vereinfachung, zugleich aber, wie es bei einer so intensiven Berührung kaum anders sein konnte, eine Ergänzung, eine sehr zarte Bereicherung. Dem überlieferten Wert wurde aus eigener Anmut ein formgewordenes Gefühl hinzugefügt, das van Gogh durchaus fehlte und fehlen mußte, eine Art Humor. Er lockerte um ein Geringes die Spannung, gerade genug, um für die weniger bedenkliche Jugend Platz zu schaffen.

Nichts ist solchen gehobenen Beziehungen, die nicht auf ganz intimer Verwandtschaft der Neigungen beruhen, gefährlicher als die Zeit. Man kann gegen seinen Instinkt eine bestimmte Handlung begehen und sich spontan in eine der Anlage entgegengesetzte Richtung steigern. Es ist schwierig, daraus einen dauernden Zustand zu gewinnen, zumal wenn die Richtung von der meteorartigen Erscheinung eines van Gogh bestimmt wird. Man kann nicht dauernd, sei es auch mit Anmut, aus dem Fenster springen. Kokoschka mußte sich ausdehnen. Es gab organische Möglichkeiten im Bereich seiner Lyrik. Er hatte sie in glücklichen Landschaften instinktmäßig gefunden. Sie ließen sich ausbilden, aber erforderten eine ungemein sorgfältig zarte Behandlung. Der Ehrgeiz des Suchers hatte dafür keine Zeit. Nach

dem Kriege, der ihn Kräfte kostete, entwickelte er sich in die Breite. Der Tatsachendurst ließ nach. Frühere Neigungen verlangten Teilnahme. Van Gogh verlor die zentrale Bedeutung, wurde zu einem Umriß, zu einer Form, einer artistischen Angelegenheit. Das Symbol, für das van Gogh nur begrenzte Farbenspiele übrig hatte, modifizierte die Struktur der Bilder. Der Schwung löste sich in ein umspielendes Barock von ganz bestimmter und vorher bestimmter Haltung und um so unsicherer Funktion. Es sollte disparate Einzelheiten, alle Einfälle des Ehrgeizigen, zusammenfassen, Kleid, Gefäß sein. Der unruhige Sucher mutete ihm zu viel zu. In manchen Gruppenbildnissen und Landschaften scheint das Barock stellenweise nachträglich ergänzt oder es schwingt ohne Materie. Eine ganz und gar nicht van-Goghhafte begriffliche Kompilation beginnt das Werk. Stellenweise wird der Rhythmus angesetzt. Ein Fluß von Farben fügt den Eindruck der Spontanität hinzu. So haben viele Meister gemalt. Es geht uns nichts an, was alles an Widersprüchen unter der sichtbaren Schicht steckt, wenn sie nur zur lebendigen Haut wird. Eben diesen Eindruck vermißt man zuweilen, und der Mangel ist um so empfindlicher, als gerade die angeschlagene Gefühlswelt ihn am wenigsten duldet. Ein künstlicher van Gogh entsteht. Der Schwung setzt plötzlich aus, verdickt, verfilzt sich. Die pastose Farbe baut nicht, sondern versackt. Die Pinselstriche wirken wie mühsam gewundene Stricke. Die Pantinen schlappen. Dieser unvermeidliche Dualismus in dem Wiener Jünger van Goghs mußte sich um so bemerkbarer machen, je mehr sich Kokoschka seiner Romantik überließ. Die Wendung war kein Verrat an dem Führer. Auch in dem brandete die Sehnsucht nach Legende, und nur die Einsicht in die eiserne Notwendigkeit der Hygiene ließ ihn den geträumten Heiligenbildern die gegebenen Kohlköpfe vorziehen. Er hätte den Mut des Jüngers bewundert. Das hindert nicht, daß auch Kokoschka die gleiche Enthaltsamkeit besser bekommen wäre.

Die Wege trennen sich endgültig. Kokoschka will für die bewegte Materie eine neue, wie er glaubt, würdigere Verwendung finden und greift zu pathetischem Inhalt. Es steckt Theaterblut in ihm. Das ist seit Rembrandt kein Fehler, wenn es nur gelingt, Leben auf die Bühne zu bringen. Wunderbar, wenn das Spiel doppelt wird; das der Töne und Farben, das die Tafelrunde durchzüngelt; das der Juden um den trunkenen Simson, der sich um sein Geheimnis schwätzt. Glorreiche Zeiten, als allein dieses Doppelspiel zum Meisterstück führte und die Künstler keiner Hygiene bedurften, als ein Kohlstrunk Gemüse, Madonna eine Heilige war und der Bacchantenzug die Menge mit geiler Lust und überirdischer Schönheit erfüllte. Wir haben das Spiel, das wir verdienen, und wenn es uns zu gering dünkt, Herz und Hirn darauf zu richten, bleibt nur das Kino.

Es steckt besseres Theater in den jüngsten Gemälden Kokoschkas als in seinen geschriebenen Stücken, aber auch in den Gemälden wird, wie die Schauspieler sagen, nur markiert. Er bringt typische ausdrucksvolle Gebärden, erfindet Gruppen, stellt lebende Bilder von physiognomisch und malerisch interessanten Hebräern, die zu einer Legende gehören. Es kommt weder zum Bild noch zur Legende. Das Spiel der Einheiten bleibt versagt. Ideen im Überfluß. „Die Macht der Musik" in Dresden erfüllt treffend und nichts weniger als banal die szenarische Aufgabe. So kann man sich wohl die Dämonie orphischer Möglichkeiten denken. Gerade die kindliche Darstellung prägt sich ein. Sogar Humor ist dabei: Ein Regisseur könnte lernen. Die Farbe fehlt keineswegs. Sie spielt jetzt eine ganz andere Rolle als in den früheren Bildnissen, tritt sehr wuchtig auf, mit starken, oft übertriebenen Akkorden. Wer nicht genau zusieht, könnte die Blaus und Rots der Palette van Goghs verwandt finden. Freilich müßte er mit Anstreicher-Augen sehen. Und trotz des materiellen Gewichts erreicht die Koloristik nur ein schwaches Markieren. Allerlei Nebensachen liegen in ihrem Bereich, prunkendes Detail, das Applikationen gleicht, nicht verwebt in den Stoff, sondern darauf gestickt. Und die Farbe unterstreicht über Gebühr die Symbolik, d. h. eine gedachte Handlung. Sie belastet den Rhythmus, der sie früher in gelungenen Werken vergeistigte.

Die banale Lesart dieser Farben-Symbolik treibt Nolde. Noch ein winziger Schritt, und wir stehen bei Böcklin, Stuck und den anderen Alchimisten einer vergangenen Ära, deren innere Stimme einst unser Trommelfell gefährdete.

Kokoschka hat mit jungen Jahren zu viel gefunden und ist in Zeichnung und Graphik auch heute noch zu bedeutend, als daß man fürchten müßte, er könne voreilig das Suchen drangeben und sich mit der fiktiven Neuheit eines Inhalts begnügen, der seiner Anlage bequem ist und sein wertvollstes Erlebnis verleugnet. Der stärkste Gegensatz gegen van Gogh beruht auf der Einschätzung seiner Eigenart. Während er sich der Illusion hingibt, der Tradition zu dienen, könnte ihn Selbstüberschätzung verleiten, zur Magie seiner Anfänge zurückzukehren. Ein neuer van Gogh täte ihm not. Solchen Romantikern, die sich doch nicht mechanisieren lassen, ist fast die derbe Kur eines Kubismus zu wünschen.

IK

MARC UND KLEE

Die Reize des Kubismus sind unwiderleglich, sobald man nicht genötigt wird, in ihm eine geistige Offenbarung, eine, wie Fechter sagt, „Mystik des Kopfes" zu schätzen[1]), sondern ihn wie einen gelungenen Hut oder eine neue Karosserie ansieht. Und alle Kubisten sind unwiderleglich, die sich so ansehen. Alles was uns lockt, zwischen uns und unsere Begierden Distanz zu legen, wirkt hygienisch. Darin ist inbegriffen, daß wir nur unser Exterieur hinhalten. Von diesem kann gar nicht genug wegdiskutiert werden, da jede Verkleidung seinen Reiz erneut. Jede Mode ist gut. Jede Disziplin ist gut. Diese Einsicht beeinträchtigt so wenig unsere Selbstbestimmung, wie einer, der ein Auto benutzt, deshalb genötigt werden kann, den Chauffeur-Beruf zu ergreifen.

Den begabtesten Repräsentanten Jung-Deutschlands, Franz Marc, hinderte der frühe Tod nicht, sich diese Wahrheit zu eigen zu machen. Er fiel auf den einzigen rationellen Ausweg aus der Doktrin, den uns die Gottheit für jede Last gewährt: er vergaß sie. Schon in den ersten typischen Gemälden Marcs lockert eine animalische Romantik das Schema des Outsiders. Er hat sich selbst für einen Externen des Kubismus gehalten[2]). Immerhin, diese gemalten Motive aus ungebändigter Tierwelt sind zum größten Teil platzverschwendende Experimente. Die Brunst der stürzenden Rosse findet kein Ziel. Der Kubus steht hilflos daneben, da die Rosse nicht in ihn hineingehen. Der Betrachter ebenfalls. Aber Marc hatte Intellekt. Die Franzosen waren von erstaunlicher Borniertheit, weil sie sich auf ihren Geschmack als Retter verließen, während man gerade alles Geschmackliche dem Kubus überlassen konnte und mußte. Sie wurden alle Chauffeure und büßten die Qualität des Reisenden ein. Und deshalb erscheint so mancher von ihnen, der nach unendlichen Runden die Fahrt aufgegeben hat, wie ein ausgepumpter Zyklist nach dem Sechstage-Rennen und endet als emeritierter Pfarrer auf dem Lande. Marc war ein „Wilder", der sich seine Wildheit nicht wegdiskutieren ließ. In einer natürlichen En-

[1]) Paul Fechter: Der Expressionismus (R. Piper & Co., München 1920).

[2]) Vgl. seinen Aufsatz „Die Wilden Deutschlands" im „Blauen Reiter" (Piper, München 1912).

klave wußte er zu den Forderungen des Formalismus einen außerparteilichen Standpunkt einzunehmen und schickte von hier aus aquarellierte Tierzeichnungen kleinen Formats in die Welt. Sie sichern sein Andenken. Die gewonnene Distanz wurde eigenartig benutzt, nicht nur nicht, wie man annehmen könnte, zu einer weiteren Lockerung der Disziplin, sondern zu einer ungleich strafferen Führung. Wenn jemals, hat Marc in diesen Aquarellen Kubismus getrieben. Insofern machte er es umgekehrt wie der Aquarellist Signac. Aber er bereiste mit dem Vehikel die Welt und beschränkte sich nicht auf den Ehrgeiz, Fahrer zu werden. Das Schema dieser Aquarelle trügt. Es treibt keine vergebliche Rhetorik mit gegenstandslosen Rhythmen, sondern wird Kanal der Handlung, gespannter Muskel. Der Mathematik fällt eine durchaus rationelle, angemessene Rolle zu. Sie wird zu einer Geburtshelferin, hilft mit schnellem Griff drolligen, tierhaften, instinktbehafteten Lebewesen ins Dasein. Das geschieht anscheinend mechanisch, mit einem ornamental wirkenden Gepränge des Instruments, des Manipulierens, aber das Leben der Tiere ist nichtsdestoweniger unbestreitbar. Die Art, wie sie zur Welt kommen, raubt ihnen nichts, erspart ihnen nur die alberne, unhygienische Anthropomorphisierung. Der Kubist verdichtet geradezu die ihnen zukommende, uns Menschen unzugängliche Atmosphäre und bewahrt sie auch vor jener Vermenschlichung, die man Naturalismus nennt. Dies der wesentlichste Vorzug des Verfahrens. Denn gleichzeitig sind diese zoologisch hinreichend legitimierten Exemplare Kunstobjekt, so gut wie die Tiere der Ägypter und Chinesen beides sind. Kunstobjekte, das will heißen Dinge, die man gewissermaßen in die Hand nehmen, deren Lustre man im Schatten leuchten lassen kann, die man auf Sockel stellt, mit denen man einen netten Winkel im Zimmer möbliert. Ihre Reize widersprechen unbedingt weder dem Zoologischen Garten, noch der Kunstgeschichte der Tiere, aber lassen sich mit keiner der beiden Kontrollen erschöpfen. Sie zielen sonderbarerweise noch auf ein abgelegenes, schwer bestimmbares Drittes, auf imponderabile Vorstellungen moderner Großstadt, haben irgendwie mit dem blanken Messinggriff, mit flinken Boys und geschulten Portiers zu tun. Asphalt, Spiegelglas, Gummiräder haben Anteil daran, sogar Berliner Redensarten, in eine Weltsprache erhöht. Man kann den Geschmack in der Straffheit ohne Verunglimpfung elegant nennen: die Eleganz eines Pisanellos von heute. Das will heißen unbedingt kleidsam, und zwar kleidsam für uns. Eine Krawatte, die man gern haben möchte. Wie man sieht, ein ergiebiger Kubismus. Beschränkte er sich nur auf einen Umweg zum Kunstgewerbe, wäre er nicht der Rede wert. Auch davor schützt die straffe Energie der Handlung. In die Farben der Krawatte rettet sich ein gekürztes Gedicht.

Es ist ein Abgrund zwischen der Lyrik, meinetwegen der Verstiegenheit solcher verkappter Dichter und der Konsequenz der Stilisten in Paris. Die Rollen haben durchaus gewechselt. Die Pariser spielten Winckelmann und Carstens, und bei uns wagten sich Romantiker ins Freie. Romantiker mit Scheuklappen, ohne Tradition, ohne Welt, verschrobene Gesellen, Outsider, bei jedem Schritt neuen Gefahren ausgesetzt, strauchelnd, am Abgrund idyllisch grasend, mit Nagelschuhen tänzelnd, mit Fliegenbeinen wuchtige Schritte markierend, Übertreiber, größenwahnsinnige Entdecker abgelaufener Tatsachen, Desperados. Immer noch zuckt im Hinterzimmer, versteckt hinter greller Maske, ein Rest von Seele. Die Formen Klees lassen sich ästhetisch kaum leichter rechtfertigen als die Konstruktionen Picassos. Höchstens weil sie geringeren Prätentionen entspringen und sich mit Selbstironie rückversichern (wie anders hätten die französischen Proklamationen gewirkt, hätten sie sich selbst nicht so ernst genommen!). Höchstens weil sie nicht konstruiert sind. In dem Gewebe spinnt sich der Spleen einer wählerischen Seele, kein Sensualismus, sondern lächelnde Abstinenz, ein kurioses Gehäuse. Wir wissen genau, warum es nicht geschieht. Ganz sicher sollen diese Spinneweben keine neue Bilder-Konstruktion demonstrieren. Wahrscheinlich geschieht es, um sich irgendwie unterzubringen. Die Wohnungsnot ist groß, und wir müssen uns einrichten. Auch scheint es angebracht, mit allen Kräften so sparsam wie möglich zu wirtschaften. Auch mit der im übrigen probaten Anatomie, auch mit der Natur, auch mit dem Pathos. Ein Hampelmann kann dem Rhythmus, nach dem uns dürstet, Gelenke geben, ein schwer leserlicher Hampelmann aus Borneo oder ein Fitzli-Putzli von unbekannter Herkunft, vorausgesetzt, daß Hampelmann und Fitzli-Putzli besondere Eignung, gewebt zu werden, zu erkennen geben. Und zwar keine nur dekorative Eignung; wichtiges Detail. In Borneo muß auch noch eine verzwickte psychologische Spinnweben-Assoziation gegeben sein, die dem Ethnographischen die Entfernung entzieht und Borneo in die Nähe eines Spielladens für Kinder in Schwabing bringt. Auch mancher unaussprechliche Brocken, der Musik werden möchte und zwischen dünnen Fäden zappelt, kann das Gespinst verdichten. Alles, was leicht genug ist, das Lächeln nicht zum Lachen, den dummen Scherz dieses Daseins nicht zum Ernst zu verdicken, kann mittun. Auch Spott über den morbiden Unsinn der alten Spinne Europa, auch die Weigerung, gestürzte Systeme durch allzu pastose neue zu ersetzen, auch spinnenwebenhafte Hoffnung auf — wer weiß? — Erneuerung. Die Hoffnung gewinnt Bestand aus der Zurückhaltung ihres Ausdrucks. Dieser Spleen ist zur Abwechselung nichts weniger als derbe Berliner Kost. Klee ist Schweizer und von dem Militarismus in jeglicher Form,

auch in den Formen Hodlers, erfreulich unberührt, konnte aber sein Gewebe immer nur im Deutschland der Außenseiter spinnen, in der Nähe anderer nonchalanter Kritzler wie Grosz und Rudolf Großmann, und es gefällt uns, ihn hier als Typ neben Marc zu stellen, mit dem er nichts außer der weitmaschigen Hauptsache, einer widerstandsfähigen Kindheit, gemein hat. Die großen Schinken, von denen sich der Kunstfreund in Aquarellen erholt, fallen aus. Es gibt wie bei Guys nur kleine Blätter, und man kann über die Beweggründe der Kunstfreunde, die solche Blätter sammeln, unsicherer Meinung sein.

Absonderliche Kategorien bevölkern das rutschende Gelände deutscher Kunst. Nicht leicht wird man so heterogene Kameraden in anderen Zonen finden. Die Parallele van Gogh-Gauguin, Picasso-Matisse wird eng und reizlos. Der Rationalismus in Deutschland ist immer nur Annex, und wesentlich wirkt ein Trieb nach Erlebnis. Hausenstein schildert in seinem Buch über Klee die Disposition seines Helden so: „Wie gut, daß nichts da ist, denn nun kann alles erfunden werden[1])". Dies paßt auf viele Genossen Klees. Ob nichts da ist oder zu viel da ist, das kommt auf eins hinaus. Lieber ein mit Bindfaden bespannter Zigarrenkisten-Deckel, der einen Ton von mir zu dir bringt, als die Lyra Apolls aus vergoldetem Stuck. In dem Deutschland des Deluge wird jeder Eklektizismus zum Unsinn. Der Kubismus ist nur als Theorie der Theorien alberne Zumutung, wenn man nicht etwa den Ingenieur, der die Baukunst aufräumte, als letzten Retter der Malerei und Plastik ansehen will. Treibt man mit dem Kubismus keine pseudo-exakte Wissenschaft, die sich amüsiert, Temperaturen mit Gewichten zu messen, und deren praktisches Resultat höchstens das Kunstgewerbe befruchtet, greift der Kubist zu, wird er die Hilfe verzweifelter Autodidakten, so verbietet sich jeder Widerspruch von selbst. Jeder Robinson wird mit dem Kubus beginnen.

Nur: wie weit reicht die Initiative? Der Kubus ist solange moralisch, als er die Zwecke Robinsons erfüllt. Dieses Existenzrecht dauert eine Sekunde. Und dann? — Marc wurde der Dinge enthoben und hätte sie gelöst. Zu energisch scharrte der bunte Widder die dürre Abstraktion. Klee fügt Blatt auf Blatt. Wir nennen sie kubisch; ebensogut könnte man sie borneoisch, hampelmännisch, flächig nennen. Das Wesentliche bleibt die konsequente Beharrung. Sie braucht bei einem distinguierten Menschen weder zur Prinzipienreiterei, noch zur Industrie zu führen. Zur Industrie schon lange nicht. Jedes Blatt Klees erfüllt seinen Sinn und sein Sinnchen. Man weiß, wo es herkommt: die große Kiste mit dem aufflitzenden Fitzli-Putzli.

---

[1]) Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee. (Kurt Wolff, Verlag, München 1921.)

Wo geht es hin? Wird sich Robinson auf die Dauer mit den Fäden auf dem Zigarrenkisten-Deckel behelfen? Man kann auf Feuilletons angewiesen sein und braucht sich nicht abhalten zu lassen, sein Genie auf Zeitungspapier zu gießen. Man kann sich in Aquarell zu einem Michelangelo entwickeln. Die Bescheidenheit eines Constantin Guys füllte seine Insel bis zum Rande. Wesentlicher als ihr Umfang, an den heute keiner mehr denkt, war ihre Lage im Kosmos. Sie wurde Kontinent. Aber vielleicht gehört nur der eine der beiden Deutschen zu der Klasse der Robinsons. Dann fragt es sich, wohin wir Klee zu rechnen haben. Dann könnte womöglich doch auf einem nicht mehr ungewöhnlichen Umweg die Kategorie van Gogh-Gauguin bereichert werden, und es bliebe dem Mann aus Basel vorbehalten, dem Artistentum die ausgefallenste aller Nuancen zuzufügen. Die Bescheidenheit dieses Spleens kann Hochmut des Alchimisten sein. Und das Raritäten-Kabinett gewinnt eine neue Nummer.

HOFER UND BECKMANN

Gegen den Karosserie- und Hutkrempen-Standpunkt, der für die Gültigkeit moderner Kunstformen genügen muß, spricht nicht das Bedenken, was wir damit anfangen können, denn das ist Privatsache. Wohl aber fragt es sich, ob uns die Zeit Lustreisen erlaubt und ob, wenn wir ohne Permiß fahren, die Reise ergiebig verläuft, ob wir immer den Humor Klees, die Laune Marcs aufbringen, um der Mechanisierung, die wir nicht ausschalten können und dürfen, ein Schnippchen zu schlagen. Die Eleganz solcher Menschen kann nicht unbeargwohnt bleiben. Die gutgeschliffene Seele, die sich ohne den Rumor der inneren Stimme behilft und dem Toben des Chaos mit einer, nur im Schliff ihres Kristalls bemerkbaren Regung begegnet, steht bei uns nicht in Preis. Der Anhang der Marc und Klee würde sich lichten, wenn man die aristokratische Gesinnung dieser Revolutionäre zu durchschauen vermöchte. Und wer ermißt, wo die Gesittung der Überwinder in Gleichgültigkeit übergeht und die Schnippchen-Schlagerei zur Schaumschlägerei wird? Der Ruf nach Menschen übertönt auch in den Ateliers alle Diskussionen. Was trieb einen Hofer, der vor dem Krieg in den Bahnen der Marées, Delacroix, Greco Tradition gesucht hatte[1]), zu den Formen der Jungen? War es artistische Einsicht, wie ihm oft nachgesagt wird, Sucht nach Wechsel? oder Gewissensnot eines Entblößten, dem die Flut gefüllte Kähne entführt? Er geriet 1914 in Gefangenschaft und blieb drei Jahre in französischen Lagern. Die obligate Vertiefung durch das Unglück äußerte sich drastisch. In der Abgeschlossenheit holte er einen Einfluß nach, dem er in Paris und Berlin mühelos entgangen war. Er verließ das Gefängnis als Expressionist von hypermodernem Zuschnitt und schien ins Dekorative zu verflachen. Wohl hatten ihm auch die Vorjahre dekorative Farben geschenkt, Begleiter eines gesunden Sensualismus. Jetzt vertrocknete die Sinnlichkeit, und eine struktive Dekoration von origineller Magerkeit blieb übrig. Der üppige Schwung des grecohaften Barocks wich gradlinigen, spitzwinkligen Gebilden, in denen der

[1]) Vgl. Band II, S. 393,

Farbe nur eine ornamentale Rolle zufiel. Auch diese Entwicklung ergab als greifbares Resultat eine verblüffende Eleganz neuen Stils, noch verführerischer in ihrer paradoxen Magerkeit als der straffe Schliff Marcs. Auch die Reize dieser Pierrots ließen sich vom Aquarell erschöpfen und waren gleichzeitig Objets d'art, waren es mehr als Menschen. In den Farben spielte der Geschmack gewählter moderner Stoffe. Der Gefangene schien seine Zeit in einem Kreis verwöhnter Dandies verbracht zu haben, umgeben von erlesenen Dingen. Gewollt war exemplarische Vereinfachung. Erreicht wurde ein der Gesinnung eines Matisse verwandter Luxus, einem raffinierten Kunstgewerbe benachbart. Also, scheint es, können Deutsche nur leidend die substanzlose Eleganz gewinnen, die den Franzosen angeboren ist.

Der alte Reinhart in Winterthur, Hofers Mäzen und Sammler, erreichte die Befreiung des Gefangenen nach der Schweiz und bereitete ihm in Zürich ein behagliches Retiro. Hier kam das Gefühl zum Durchbruch. Als es ihm persönlich wieder ganz nach Wunsch ging, stellte sich das Bewußtsein des Erlebens ein, und die Eleganz wich der Substanz des Berichtes. Am ergreifendsten in einigen Landschaften von Schweizer Profilen und einer sonoren, düsteren Männlichkeit der Legende. Die Dekoration verlor das Griffige und näherte sich dem Monumentalen. Die Legende wuchs zum Epos. Ein dunkler See mit Ruderern auf der Fahrt zu einem Rütli-Schwur oder in die Unterwelt. Dumpfe Gestalten, die einen stumpfsinnigen Mühlbalken drehen. Gruppen totenähnlich schlafender Gefangener ruhten sich von solcher Betätigung aus.

Die Legende Hofers blieb frei von Literatur. Die Dämonie saß nicht in der Situation, sondern in dem harten Blick, der aus deutbaren Situationen nackte Extrakte ausschnitt und sie möglichst unvermittelt einem wuchtigen Ornament überließ. Das Ornament ließ den Dingen die räumliche Schwere. Die Härte nahm zu, als Hofer nach Berlin zurückkehrte. Er verblüffte 1921 mit dem lebensgroßen Brustbild eines Trompeters, dessen Profil aus einem Zuckerhut oder dergleichen herausgeschnitten war. Ein Trommler, dessen rund gezirkelter Kopf mit dreieckiger Nase auf würfelartigem Rumpf saß, schlug mit machinellem Tempo die Pauke.

Diesen Epiker lockte an dem Kubismus nichts weniger als der Karosserie- und Hutkrempen-Standpunkt. Den hätte er früher haben können, als er in Paris die Debuts der Picasso und Derain miterlebte. Er erledigte ihn allenfalls in der Gefangenschaft, als er sich außerhalb der Welt fühlte und sich wie mit dem Studium einer zufällig gefundenen Grammatik die Zeit vertrieb. Er durchschaute die Kälte des kubischen Mechanismus und fand sie für das deutsche Erlebnis geeignet, er-

fand der abstrakten Form den konkreten Inhalt. Stilleben entstanden aus quadratischen und rechteckigen Kisten und Schachteln, aus stumpffarbigen Kannen und Krügen, deren Nichtigkeit Herausforderung war. Die Nichtigkeit schleuderte Angriffe gegen den harmlosen Kunstgenießer. Es gab keinen Kunstgenuß mehr, mindestens keinen aus zeitgenössischen Werken. Genuß aus der Gegenwart hieß Perversität oder Schwindel. Jede Empfänglichkeit für das Malerische war ein Sichgehenlassen, Verweichlichung, weibische Schwäche. Gib auf dich acht! Paß auf, daß dir nicht eine Gebärde entfährt, die nicht von unerbittlicher Selbstüberwindung gewollt ist!

Man kann mit solcher Einstellung der Barbarei auf Haaresbreite nahe kommen, kann verlieren, was man besaß und negerhaften Versuchungen unterliegen, kann unartikulierte Laute von sich geben und glauben, es seien Gebete. Aber es ist wohl auch anderes möglich. Der Drang nach Geständnis kann so wachsen, daß nichtige Kannen Gefäße der Liebe werden und tote Steine zu reden beginnen. Und der Mechanismus, dem wir uns nicht entziehen dürfen und können, kann unserer Bitterkeit die Kraft des Pathos verleihen.

Den unruhigen Deutschen leidet es nicht in vereister Doktrin. Heute erstarrt er, morgen nehmen Pierrot und Harlekin die Erstarrung auf und spielen Kubismus. Ist die Skepsis gegen jede Einstellung, also auch gegen die Bitterkeit größer oder überwiegt die Spiellust? Nähert er sich auf Umwegen der Höhe oder läßt er nach? Er hat seit seiner Pariser Zeit viel an traditionellen Werten verloren und hat seitdem fast alles, was uns und unsere Zeit bezeichnet, gewonnen. — Man wird die ungewöhnliche Anstrengung dieses fruchtbarsten lebenden Deutschen erst später überblicken und ihn dann vielleicht als unseren typischsten Repräsentanten erkennen. Alles, was man ihm vorwirft, trifft zu. Er hängt viel Fahnen aus und ändert schneller die Richtung als der Bürger seine Vorurteile, schaut nach rechts und nach links, und sein Weg geht im Zickzack. So und nicht anders vermag er sich und uns Treue zu halten. Darauf kommt es an; nicht auf die Wiederholung eines Marées-schen Weges, die seinerzeit nicht weniger paradox wirkte. Besser mit dem ringenden Volke gehen, als einer mehr sein im abgelegenen Kunst-Cenakel. Ich weiß heute außer Beckmann keinen, der sich auf gleich hohem Niveau mit dem Geist des gegenwärtigen Deutschtums identifizieren ließe, und Beckmann begrenzt mit absichtlicher Einseitigkeit die Möglichkeiten der Repräsentanz. Sein Berliner Epos ist bittere Lauge. Hofer hält immer noch ein Auge auf den Süden gerichtet, das klassische Ziel germanischer Sehnsucht. Es gehört heute Mut dazu, sich der Welt hinzugeben, die mit Peitschenhieben erwidert, und man setzt sich noch dazu, weil

man der Konsequenz artistischer Programme die Pflicht des Bekenners vorzieht, dem Verdacht aus, Opportunismus und Kompromiß zu treiben. So konnte eine andere Generation den Renoir und Cézanne vorwerfen, keine waschechten Impressionisten zu sein. Seitdem wurde mancher letzte Weg zum Heldentum des Künstlers vernagelt. Und immer noch zwischen umgestürzten Kisten und leeren Krügen suchen wir Hesperiden.

Beckmanns Illusionen sind versteckter. Er gehört enger zu Berlin. Der Schnitt seiner Sonde geht tiefer. Vieles ist faul im Staate Dänemark. Man kann sogar alles hier faul finden und wird dann dem geheimen Energie-Vermögen Berlins näher kommen. Dieser Fäulnis-Prozeß holt nach, was deutsche Ehrlichkeit und Gründlichkeit versäumt haben. Ich habe uns vor zwanzig Jahren, als bei den Nachbarn der Skandal der Kammer zum Himmel stank und die Koryphäen Wilhelms II. die Achseln zuckten, auch so eine Dreyfus-Affäre gewünscht, um aus dem gesunden Bettel unseres trieblosen Regime herauszukommen. Das geht jetzt in der entblätterten Metropole über alle Erwartung in Erfüllung, und nun ringt man in der Provinz die Hände. Doch könnten Skeptiker die unwandelbare Stabilität früherer Kultur-Zentren Deutschlands auf einen Fäulnis-Prozeß zurückführen, nur faulen diese Antiquitäten beschaulich, demütig, und niemand außer Antiquaren hat etwas davon. Um nach dem Zusammenbruch Zukunft zu finden, muß man das Problem lösen, aktiv faulen zu können. Wenn irgendwo, wachsen in Berlin die dafür brauchbaren Toxine. Beckmann züchtet sie mit Umsicht. Die Sternheim und Kaiser und auch die jüngsten Sänger der Auflösung infizieren sich zu leicht. Beckmann ist immun, ein Züchter mit Sporen und Peitsche. Er zeichnet sich gern als Zirkusdirektor. Die Mikroben nehmen Haltung an, rücken in Reih und Glied, marschieren Parademarsch. Ein preußischer Kubismus von militaristischem Gefüge diszipliniert sie.

Beckmann geht zum zweitenmal durch Berlin hindurch. Hofer hatte den Vorsprung der Pariser Passage. Beckmann entwickelte sich an Corinth und an dem Ehrgeiz der Berliner Sezession. Man hielt Reden, rollte Augen, malte Monumente, während sich der Boden in gasartige Bestandteile löste. Es war Beckmanns rhetorische Periode. Die zweckdurchdrungene Symbolik ersetzte die Tiefe durch die imperialistische Peripherie. Im Krieg zog er sich zusammen. Die malträtierte Menschheit vergaß, sich Trauer-Monumente edlen Anstands, gestürzte Krieger, gespießte Löwen, zu errichten, sondern suchte Ausweg. Das geduckte Berlin behielt sein Tempo, blieb rastloser Betrieb, während sich der Umfang des Betätigungsfeldes bedenklich verengte. Andere Maler hatten den überlieferten Ausdruck gekürzt,

die einst resonanzreiche Sprache beschnitten, die Lyrik straffer geformt. Beckmann gab sich mit keiner Lyrik ab, sondern fing die Berliner Horde ab, sperrte sie in einen festen Käfig, überließ sie dort jeder Steigerung des Ausdrucks. Der Lärm trommelte auf die Nerven. Die Idiotie des Betriebs, die mechanisierte Bête humaine, das Kisten-Dasein von Lebewesen, die sich nur als Betriebsmittel fühlen, formte sich zu geschachtelten Kompositionen. Das Bild bedurfte keiner sozialen Legende. Jede Phrase vom Unterschied zwischen Reich und Arm wäre Fiktion. Nur keine Heldentaten! Die Enge der Kiste zog die Gesichter schief, krümmte die Glieder. Zusammengepferchte Dinge befreundeten sich zwangsweise, begannen Dialoge, schliefen zusammen, mordeten sich. Ein Bruegel erstand, aber ein Bruegel ohne alle Überlieferung. Das Mittelalter des entkleideten Berlins dachte nicht im Traum an Vergangenheit, dachte nicht, träumte nicht, begnügte sich mit penetranter Gegenwärtigkeit. Die Schrecken der Walpurgis-Nacht sind niedliches Getändel. Gespenster bleiben Gespenster. Dieser Sabbath aus platzenden Korsetts, aus Grammophon-Rohren, Ballon-Mützen, Zuhälter-Schnauzen: so ist das Leben. Das Unsymbolische des Repertoires hat verkühlende Wirkung. Diese Dinge sind noch nicht kohäsionsfähig, und die Willkür, die sie zusammenstampft, hat alle Kraft der Neuheit. Auch Ballonmützen, Stelzbeine, Plakatsäulen könnten Stilleben geben. Beckmann widersetzt sich der Eignung. Seine Märtyrer adelt nicht die prangende Palette der Greco oder Rubens, bei deren Martyrien uns das Wasser im Munde zusammenläuft. Auch der letzte Reflex, den Hofer zu schmuggeln sucht, wird ausgewiesen. Hier gibt es keine Märtyrer. Kein Barock überträgt die Schmerzen der Kreatur. Wir haben keine Schmerzen. — Wenn ein Stil diese Objekte belebt, kommt er aus dem Ungeist der Tatsachen, aus der Kiste; ein Kisten-Stil. Beckmann verschließt sich nicht etwa absichtlich dem sinnlichen Reiz. Das würde immer nur auf Ausschluß einer bestimmten Gattung von Reizen hinauslaufen, eine Barbarei mit Gänsefüßchen, die sich ganz elegante Leute leisten. Beckmann besitzt keine Reize, die seine Motive zu mildern vermögen, will sie nicht haben. Das einzige Entgegenkommen ist die Verlegung der Handlung in einen Zirkus, in einen Karneval, auf einen Jahrmarkt. Wir können, wenn es uns beliebt, annehmen, nur in diesen Lokalen gehe es so zu. Naive Leute mögen sich damit beruhigen.

Die sachliche Bedeutung dieser Episoden entfernt die Frage nach ihrem Formen-Wert. Möglicherweise finden sich eines Tages auch diese Tatsachen zu einem Ornament zusammen. Die Zivilisation hat die Zugänglichkeit des Rückenmarks für Ornamentik erweitert. Gegenwärtig scheint diese Untersuchung unangebracht.

Man fragt einen Kandidaten des Schafotts nicht nach seinem Haarwasser. Bliebe also nur die Kiste übrig, ein Gegenstand, Einzelfall, inhaltliches Phänomen. Sofort setzen sich alle Räder einer gedrillten Kritik in Bewegung. Eine Art Böcklin, ein umgedrehter Naturaliste. Das ginge an, wenn Berlin eine Phantasie wäre. Ach, es existiert nur zu sehr, und wir sitzen alle darin. Die Tatsache umschlingt uns mit oder ohne Rhythmus. Erinnern wir uns, daß unsere keineswegs süßen Primitiven aus Westfalen im Bann einer vergleichsweise ähnlichen Notwendigkeit standen, die ihnen ebensowenig Zeit zu Farbenspielen übrig ließ. Auch ihnen verging das Lächeln. Das Leiden Christi war für sie kein Wandschmuck, kein Anlaß zu Lyrik oder Fabel, sondern Tatsache. Verglichen mit den geschundenen Berlinern hatten sie es gut wie im Himmel, aber z. B. viel weniger gut als die heiteren Mönche in Siena und Florenz oder die Kaffeehaus-Besucher Wiens. Vielleicht hatten sie es auch ganz gut, aber fühlten sich von dem Kreuz belastet, waren ergriffen. Man kann uns nicht das Recht zu gleicher Ergriffenheit bestreiten, weil unser Kreuz weniger erbaulich ist.

Die Gefahren solcher Ergriffenheit liegen auf der Hand. Man kann sich in Psychosen verstricken, und das mindeste, was man Beckmanns Einseitigkeit nachsagen muß, ist eine Art militaristischer Verstrickung. Ich hasse ihn mit der Kraft der Reste meines früheren Daseins, aber der Schwindel der modernen Lebenskunst, die sich mit Komfort über fehlende geistige Existenz-Bedingungen hinwegsetzt und die Musen andreht wie das elektrische Licht im Badezimmer, rief längst nach der Geißel. Die Ästhetik des Jobbers nach Geschäftsschluß gibt keiner Ballon-Mütze des Zuhälters etwas nach.

Diese Moral liegt nicht in der Absicht Beckmanns. Er ist kein Savonarola und begegnet den Insassen seiner Kiste mit der Sympathie Klees für seinen Hampelmann, mit der Liebe Marcs für seine Tiere, mit der Bewunderung Lautrecs für die freskenhaften Damen des Moulin Rouge. Wenn er etwas beweisen will, ist es die Existenz neuer Tatsachen oder vielmehr die neue Existenz von Tatsachen. Darauf beruht seine Bedeutung.

Nachdem die Fiktionen der schönen Malerei, der Malerei des „beau morceau" erschöpft sind, brauchen wir solche hartnäckige Demonstranten, um von vorn zu beginnen. Es kann wieder alles erfunden werden. Das Bedenkliche der blutreichen Kunst der letzten Generationen war der Verlust der Tatsache. Über der Malerei ging allmählich die Realität in die Brüche. Geschmack zerstörte das Erlebnis. Alle tausend Jahre muß die Menschheit nicht nur in einen Kubus, sondern in eine Kiste, um sich von nahem zu besehen und die ursprüngliche Bestimmung der Arme und

Beine und der Gesichter wieder zu finden. Wäre es auch nur, um daraus neue Flugkraft zu gewinnen und sich noch weiter über das Allmenschliche zu erheben. Sehen lernen ist alles. Auch Beckmann verlangt es. Die Willkür wäre vollständig, wenn es nicht in der Intensität seiner Gesichte und der Gesichte der Meister, von denen er sich abwendet, eine gemeinsame Kraft gäbe. Die Realität der Vorstellungen vergangener Epochen beruht auf Disziplin. Die Tatsache Beckmanns wird von eiserner Disziplin gefestigt. Eine Energie packt den banalen Stoff und härtet ihn zu dem Maximum von besagender, betätigender Figur. Der Kunstzweck ist nicht ohne weiteres ersichtlich. Vielleicht wird ihn ein anderer deutlicher machen. Vielleicht ist die wesentlichste Aufgabe der Beckmannschen Disziplin, von allen Reizen gesäubertes Material hinzustellen. Munch ging voran, war Analytiker verbissener Seelengänge, dem unartikulierte Laute entfuhren. Er versagte im Bau, ein Impressionist von starker Empfindung, von schwacher Disziplin. Beckmann gab sich vor dem Krieg mit ähnlichen Analysen ab, brachte diesen und jenen psychologischen Fund von partiellem Interesse und ließ die Bilder ohne Struktur. Schuld war der Mangel an Teilnahme, den die temperamentvollen Motive und das Virtuosentum der Schule Corinths verbargen. Die Beteiligung des Gestalters an den letzten Bildern ist ungleich größer, auch wenn die Temperatur erheblich gesunken ist. Nicht in den Stacheln der Disziplin, sondern in dem Muskel, der sie vollstreckt, steckt die Passion. Die Disziplin war wilde Kasteiung des ehemaligen Impressionisten und unterdrückte erbarmungslos die Reste Corinths und Munchs. Es war kein Austrag zweier Kunstrichtungen, sondern die Entscheidung zwischen Tat und Betrachtung, fast zwischen Leben und Kunst. Die Tat aber tränkt sich mit Geist und macht das Auge zum Wächter, bricht das undurchsichtige Verlangen des Fleisches, das sich um das Sehen drücken will und unter dem Vorgeben, nur Reize zu wollen, der Erschlaffung anheimfällt, bricht das Schöne, bricht den verwahrlosten Tempel und stellt auf Trümmer das, was uns bleibt und allein vorwärts treiben kann, die Not.

Die Kur ist von übertriebener Härte. Nichts malt brutaler als Beckmann den Niederschlag der Katastrophe. Er bringt es fertig, unseren Zustand zu übertreiben, wie Delacroix die Majestät des Löwen. Die Sackgasse, in die ihn seine Einseitigkeit hetzt, ist Teil seiner Übertreibung, gehört zum Motiv. Übrigens empfindet er seine Welt nicht traurig, und, was erstaunlicher erscheint, auch seine Anhänger empfinden sie nicht traurig. Es gibt Kunstfreunde, die sich von Beckmann malen lassen. Er behauptet, das Schreckhafte seiner Kiste beruhe nur auf vorübergehender Einbildung halbwertiger Medien, und er beabsichtige mit seinem Zirkus nichts an-

deres, als neue Bedingungen einer struktiven Malerei aufzustellen und dem Bilde den Raum zurückzugeben. Träfe das zu, müßte man ihn doppelt hassen. Eher glaube ich, möchte er eine Metaphysik für den Gebrauch der Gegenwart konstituieren: die Apokalypse refaite sur nature. Und warum sollte uns eine Kiste vor disziplinierten Visionen zurückschrecken?

Es liegt kein Grund vor, ihn zu hassen. Der Haß auf ihn ruht bei jener längst beschlossenen besseren Existenz, deren Reste uns ebenso inkommodieren wie erquicken. Man könnte ebenso das gegenwärtige Deutschland hassen. Sicher ist er nicht das ganze Deutschland, aber das andere wird nur mit einer Anstrengung des Gedächtnisses sichtbar. Beckmann hält es für angebracht, es für eine Weile schlafen zu lassen und fügt den Rest des vergangenen Kontinents dazu. Das gehört zu ihm. Als Anfänger war sein Auftreten so fertig wie heute. Man nannte ihm diesen und jenen brauchbaren Meister der letzten hundert Jahre. Bei dem Namen Delacroix horchte er auf, fuhr hin, kam zurück, und es blieb so. Kurz vorher hatte ein anderer Deutscher Delacroix gesehen und besser als jeder Franzose. Er wird sich zu den Füßen Delacroix' begraben. Beide sind deutsch. Meine Sympathie gehört dem zweiten, doch kann nicht bezweifelt werden, daß wir nicht da sind, uns begraben zu lassen, sei es auch zu den Füßen Delacroix'. Die Methode Klees, so zu tun, als sei nichts da und als müsse alles erfunden werden, hat vielleicht in der Tat aktuelle Vorteile, so lange, bis unser faules Fleisch entwöhnt ist, sich aus der Vergangenheit nur Reize zuzuführen. Überlassen wir einem Proust „die Suche nach der verlorenen Zeit", einem Bergson, einem Barrès, einem Claudel den Kult des Vergangenen, einem Matisse den Luxus der Tradition. Wir würden es, wenn wir drüben wären, eine Nation, eine homogene Geschichte, Ahnen, die Brüder sind, Zeitgenossen, die Urväter sind, besäßen, auch nicht anders machen. Selbst auf die Gefahr hin, endlich doch einmal vor Seligkeit über unserer Gottähnlichkeit zu entschlafen. Es muß andere Völker geben, sei es auch nur, um dem Nachbarn die Möglichkeit zu geben, uns in die Kiste zu sperren und mit uns Fitzli Putzli zu spielen. Heute engen wir uns, und die Feder preßt uns. Keiner macht es uns nach. Eines Tages fliegen wir den Eintagsflug höher als alle hinauf.

Solche Beckmanns soll man nicht hassen, denn sie verrichten nützliche Arbeit. Sie sind, obwohl sie nicht lachen und der Reize ermangeln, das Gegenteil von Totengräbern, graben mit derben Fäusten das Leben; dieses von den Grandseigneurs verachtete, übel riechende, unentbehrliche Leben. Manchmal gleichen sie Müllkutschern, aber unter den vielen Dingen ihres eingezwängten Bereichs rumort die Zukunft. Solche festen Leute zu hassen, wäre unpraktisch. Man muß sich gut mit

ihnen stellen. Möglicherweise tragen sie uns eines Tags aufs Trockene. Haben sie das getan, mag man es mit ihnen machen wie die russischen Damen mit ihren jungen bolschewistischen Ehemännern, von denen sie sich ins Ausland entführen lassen und die sie auf dem ersten europäischen Bahnhof vergessen.

MORAL

Bis ins 19. Jahrhundert hinein ist Kunst ein Organ der Kultur unter vielen anderen. Keineswegs immer das führende. Auch in manchen sogenannten Blüteepochen waren andere Komplexe des Geistes bedeutsamer. Im 18. Jahrhundert kam der Musik und der Literatur höherer Anteil an der Entwicklung der Menschheit zu, und das mag uns Deutsche trösten. Das 16. und 17. Jahrhundert waren die großen Domänen. Nicht nur die Kunst blühte, sondern in der Kunst blühte die Menschheit. Vorher gibt es Epochen, wenig Menschen. Die geistigen Führer sitzen wo anders. Die Kunst illustriert im Auftrag höherer Instanzen. Der Interpretation werden bestimmte Wege vorgezeichnet, die der Züchtung zum Vorteil geraten. Die Masse gestaltet. Das persönliche Verdienst konnte selbständig nur Nuancen bringen, deren individuelle Vertiefung in der Aufgabe vorgesehen war. Das Handwerk berichtet. Die Höhen der Menschheit werden von Helden erklommen, die das Geschick der Völker leiten, ihnen weltliche Macht schenken und religiöse Offenbarung vorschreiben. Der Künstler ist eins ihrer Werkzeuge.

Napoleon beschließt die Reihe dieser Helden. Die Kunst dient ihm wie einem Alexander. Sofort nach seinem Fall beginnt die Evolution, die sich einer im 17. Jahrhundert unterbrochenen Empörung anschließt und schnell Ausdehnung gewinnt. Die Diener der Führer oder der Gemeinde, die Berichter und Werkzeuge übernehmen die Rolle gestürzter Besteller, geben sich selbst den Auftrag. Diese Evolution führt notwendig zu der paradoxen Lage der Kunst in unseren Tagen, die auf die Dauer nicht zu halten ist. Die Evolution ist keine Willkür der Handelnden, sondern notwendige Folge der allgemeinen Revolution Europas, die alle Grundlagen der Kultur erschüttert und das einigende Weltbild aufhebt. Der Künstler erkennt die Gefährdung der Gemeinschaft, sucht das schwankende Weltbild zu festigen und die Gemeinde zu retten. Es stehen ihm nur seine Mittel zur Verfügung. Er glaubt die Aufgabe mit Vervielfachung und Individualisierung seiner Berichte zu lösen und büßt die erzieherische Rücksicht auf die Bedürfnisse der Empfänger im

gleichen Maße ein, als sich deren sittliche Bedürfnisse entwerten. Mit der Gemeinde hört der Sprecher auf. Eine Sprache, die von einer sich stets verringernden Anzahl von Individuen gesprochen wird, muß schließlich verschwinden, selbst wenn die Individuen nicht alles zu ihrer Auflösung beitragen.

Ist dies die Moral der Geschichte? — Ich höre dich, lieber Leser. Du möchtest wissen, an was du dich halten kannst, willst diese Strapaze nicht umsonst getragen haben, verlangst in drei Worten das Resultat. Denn du hast heute noch anderes zu tun, bist sparsam mit deinen Kräften und liebst das Kino. Womöglich hast du überhaupt diesen Band noch gar nicht angefangen und ebensowenig die beiden ersten, die seit zehn Jahren deinen Bücherschrank schmücken. Denn nur die Moral geht dich an. Diese wirst du, so wie sie fällt, annehmen. Schließe ich auf Baisse, bist du gern bereit, deinen Schmerz in den meinen zu gießen und mit mir vereint den Verlust des Abendlandes zu betrauern. Denn die Tränen sitzen dir lose. Schließe ich auf Hausse, wirst auch du dich der lächelnden Hoffnung nicht verschließen. Denn das Lachen fällt dir leicht.

Der Ausgang dieser Geschichte ist ein Ausgang wie jeder andere. Wenn man sich im „Hamlet" etwas sparen kann, so ist es das Ende. Der Held muß irgendwie auf die Seite gebracht werden, und dabei läßt sich ein gewisser Spektakel nicht vermeiden. Das tut nichts zur Sache.

Auch nicht der Schluß der Geschichte unserer Kunst. Die Einsicht in den unausbleiblichen Ausgang vermag den Reiz des Schauspiels nicht zu vergiften. Meine Aufgabe wäre erfüllt, gelänge mir, den Reiz nicht dieser oder jener Malerei, sondern dieses von der Geschichte hingesetzten Schauspiels nachzuweisen. Es ist die unvergleichliche Begebenheit unserer Zeit. Man könnte auch in früheren Epochen gewisse künstlerische Ekstasen als wesentlichste Tatsachen der Menschheit ansehen. Es bleibt nicht viel von dem niedergehenden Spanien des 17. Jahrhunderts, wenn man Greco wegnimmt, der gar kein Spanier war, und wir erinnern uns kaum, was es damals außer Rembrandt in Holland gab. Es gab noch gemeindehafte Ideen, und diese hinderten um einiges die Menschen, sich mit der heute erreichten Intensität zu betrügen. Heute stehen diese Ideen allenfalls als Nippes auf Konsolen. In den hundert Jahren seit Napoleon macht nur der Künstler menschliche Geschichte. Die sogenannten historischen Ereignisse derselben Spanne haben keinen Belang. Es kam kein Napoleon mehr. Die Menschen fanden reichlichen Anlaß, Intelligenz und Borniertheit zu betätigen, nicht Größe. Heroismus hat es nur noch in der Kunst gegeben. Und zwar nicht zufällig. Der Zufall besitzt nur die Macht, Talent zu verteilen, und dies hat mit der hier berichteten Folge von Begebenheiten nichts

zu tun. Napoleon war weniger dem Zufall entrückt als diese Geschichte. Die Geschichte eines Heroismus, der alle Forderungen der antiken Tragödie erfüllt, denn die Helden kämpfen gegen ein Schicksal, weniger undurchdringlich, aber ebenso allmächtig wie das Fatum des Sophokles, und ihre Taten, Wohltaten für die Menschheit, bilden Kette. Man könnte von einer Schule des Heroismus reden, wenn der Begriff Schule die Bühne dieser Begebenheiten zu erreichen vermöchte, und wenn nicht alle solche Begriffe die Spontanität der Erhebung und ihre verborgenen Kräfte verkleinern, die Dichtigkeit der Handlung und ihre Verzweigtheit verwischen würden. — Eine göttliche Komödie.

Man stelle sich ein Personal vor, in dem Leuten wie Géricault, Chassériau, Degas, Vincent van Gogh kleine Nebenrollen zufallen und die Statisten von strahlenden Talenten gestellt werden. Man stelle sich eine Idee vor, die von einem Delacroix, einem Marées, einem Cézanne nicht zu erschöpfen war, die immer noch unberührt im Äther leuchtet, nachdem Hunderte von Geständnissen vollendeter Menschen zu ihrer Offenbarung emporstiegen. Heute vor hundert Jahren begann das Stück. In fünf Akten, von denen jeder zwei Jahrzehnte umfaßt, folgt Szene auf Szene. Jede einzelne ist Drama für sich und kettet das Ganze. Nie schleppt die Handlung. Kein Motiv ist zuviel, und nur das wiederholt sich, was wiederholt werden muß, um dem Sinn und der Kadenz des Spiels Stützen zu geben. Oft brandet die Handlung. Die Wogen gehen zum Himmel, die Bühne zittert, und immer wieder öffnet sich eine Perspektive auf den leuchtenden Stern. Ich bin nicht so vermessen gewesen, den Inhalt zu erzählen. Den Ton von Wärme über dem Ganzen zu geben, wäre mehr als genug. Der Dichter kann die Liebe von zwei Menschen besingen, und es gehört heute schon Genie dazu, um es nicht albern zu machen. Wer könnte diesen Massenausbruch von Liebe schildern, der Steine redend macht und Ölfarbe in Flammen verwandelt? Man müßte die Liebe zwischen Menschen und den Kampf um Freiheit, das Suchen nach Gott und die Sehnsucht nach Heimat erweitern, und dies alles wäre harmlos und autodidaktenhaft zu halten wie die Liebesstunde im Gebüsch. Man müßte das nach Überirdischem haschende Pathos mit Sachlichkeit festigen und die Unsterblichkeit greifbar machen. Vor allem wäre das Hintereinander der Handlungen aufzuheben und Vergangenes und Gegenwart in einen Blick zu schmelzen.

Hier liegt das Problem des Stücks: die Zeit ist Gegenwart und ewig. Nichts erschüttert uns tiefer. Wohl ergeben sich zwischen Goya und Daumier funkelnde Dialoge. Im Walde von Barbizon rumoren Szenen aus den „Räubern". Wir sehen, wie über Paris eine Stadt des Lichts, der Lust entsteht. Ein kleiner Mann aus

Breslau in hohem Hut zieht hin, setzt sich ins Theater, spaziert in den Gärten, und dieser sentimentalen Reise folgen deutsche Blicke, als sei das Glück Deutschlands dabei. Wohl hängen wir mit Spannung an den Monologen der Ingres und Marées und möchten, gleich dem kleinen Volk im Hafenviertel Neapels beim Puppenspiel, mitreden, wenn die große Szene zwischen Courbet und Manet steigt, wenn Renoirs runde Göttin auftritt und Rodin dem jungen Maillol die Legende von den Kathedralen erzählt.

Dies ist schön und voll spannender Abwechselung. Wie sollte es nicht spannend sein, unsere größten Wohltäter alle zusammen zu sehen! Sie haben manchen gelehrt, die Gegenwart, der er mißtraute, besser zu kennen, und haben sein Vertrauen auf sich selbst gestärkt. Sie haben zu einer Zeit für unsere Zeit gekämpft, als noch keiner wußte, wie sie aussah, und ohne diese Leute hätte sie eine von Lupus zerfressene Fratze. Sie haben die Unfehlbarkeit typischer Fähigkeiten und Mittel, deren ständige Verwendung zu Lupus führen muß, entthront, und die Wirksamkeit von Fähigkeiten und Mitteln natürlicherer Art, die man sonst nur für Verlobung und Flitterwochen verwendete und mit einer gewinnbringenden Tätigkeit für unvereinbar hielt, erwiesen. Sie sind Kämpfer gegen alle faulen Mächte der Zeit. Kein Imperialismus hatte von ihnen zu hoffen. In dem dunklen Instinkt des dritten Napoleons und des zweiten Wilhelms, die diese Leute nicht kannten, aber energisch abwehrten, sprach Selbsterhaltung. Wohl ist es gut, diese Menschen zu sehen. Wohl bemerkt man in jedem mehr Regung als in irgendeinem Volksbeglücker seit hundert Jahren; mehr Schicksal, mehr Abenteuer, mehr Kraft des Verstands und des Willens. Wohl laufen die Schicksale dieser Akteure in Bahnen, die uns erlauben, ihr Menschentum durch Kristalle zu sehen; Kristalle, die nur bei vollkommener Reinheit des Laufs die unentbehrliche Klarheit behalten. Wohl ergreifen uns diese Schicksale, wenn wir sie begreifen, tiefer als die Taten der Abenteurer im täglichen Handel und Wandel, weil alles, was Künstler gewinnen, für die Menschheit gewonnen wird. Sie laden das Beste in uns zu ihren Festen.

Alles dies ist schön, auf der Bühne zu sehen, aber es ist nicht alles. Es ist nur der Vordergrund des Theaters, der zunächst ins Auge fällt. Im Laufe der Handlung erweitert sich Paris um Aussichten nach Antwerpen und Holland, nach Nürnberg und dem Bodensee. Der Wald von Barbizon geht in englische Prärien über. Die Seine schlängelt sich nach den Lagunen, und was wir für die Türme von Sacré Coeur nahmen, wird die Peterskuppel. Zwischen den uns bekanntesten Gestalten erscheinen andere, die wir nie träumten, je lebend erblicken zu können, Menschen, deren leibliche Existenz vor vielen hundert Jahren verging. Sie sind

kein Spuk, kein Geist im „Hamlet", kein Lichteffekt der Kulissen. Sie regen sich menschlich mit den anderen, geben den anderen, unseren Zeitgenossen, Stichworte weiter, empfangen von ihnen andere Worte, sind ebenso in das ungeheure Netz der Handlung verwebt. Sie handeln. Zu Courbet und Manet treten stolze Spanier, und sind gar nicht stolz. Velasquez kommt nicht aus den Verbeugungen heraus, und Courbet, ahnungslos, daß die Reverenzen gar nicht ihm, sondern dem Nebenmann gelten, nickt leutselig und mit Huld. Um Delacroix bildet sich ein großer Kreis von Venezianern. Sie tragen Ateliermäntel aus schmutzigem Leinen und haben scharfgeschnittene, ausgearbeitete Gesichter. Jetzt tritt ein junger Mensch, schön wie Apoll dazu, und zeigt Delacroix ein Bild. Alle schauen hin. Ein großer finsterer Kerl mit eingedrückter Nase reicht Palette und Pinsel. Delacroix soll malen. Wir möchten auf die Sitze steigen. Da kommt Rubens. Ein Licht geht von seinem Lachen aus. Ein altes verhutzeltes Männchen mit vergichteten Händen zeigt ihm ein Mädchen mit runden Brüsten. Gleich sind vier, fünf solcher Quellnymphen da, blauäugig und mit leuchtender Haut. Das Licht des lachenden Gesichts des Rubens und das Licht auf den Körpern der Mädchenhaut wird eins. Die Bühne erhellt sich. Bei Marées steht Rembrandt, bei Giorgione steht Corot. Ein zotteliger Deutscher schleppt eine riesige Kreuzigung heran, will Platz haben, gestikuliert. Flinke Handwerker springen dazu und helfen. Diese Handwerker lebten vor vier Jahrhunderten und sprechen ostpreußischen Dialekt. Dürer ist da, Grünewald. Beckmann expliziert seine Kiste. Sie nicken, wie Handwerker nicken, denen ein Berufskamerad etwas expliziert. Es gibt hier nur Leute desselben Berufs, die sich mit einem Nicken verstehen. Durch Zeit und Raum getrennt, nicken sie sich zu und helfen sich. Greco hilft Cézanne und wird von Cézanne geholfen. Poussin und Claude Lorrain sitzen mit Bonnard zusammen. Constable ist auch dabei, und Guardi und Vermeer und Jongkind, und Menschen mit geschlitzten Augen, richtige Japaner, und Griechen aus der Zeit des Perikles. Und jetzt ist der finstere Mensch mit der eingedrückten Nase gesprächig geworden. Rodin hat ihm seine Enkel gezeigt. Eine unendliche Handlung.

Merkwürdig, daß dieses Durcheinander von Raum und Zeit den Zuschauer nicht verwirrt. Es verwirrt ihn nicht nur nicht, sondern entwirrt seine von tausend Erfahrungen verworrene Seele. Jedesmal, wenn die Handlung eine weitere Grenze überspringt, ist es, als würden wir von einer weiteren Fessel befreit, als vergrößere sich die Kraft unseres Blicks und der Schlag unseres Herzens und als wachse unsere Macht, zu umfassen, zu lieben, zu zeugen. Die niederen menschlichen Kategorien fallen, und die große Ordnung nimmt uns auf. Diese unendliche Tat der Liebe

ist die eigentliche Fabel des Stücks. Längst wanken Familie, Gesellschaft, Heimat. Man liebt nur Sekunden. Die Stunden, Tage, Jahre gehören der furchtbaren Wirtschaft. Die Völker schinden und zerfleischen sich, und alles, was wir aus unserer Verworrenheit, die wir Wissen nennen, lernen, bestätigt den Aberglauben, das müsse so sein. Und während sich diese Krankheit über die Erde breitete, wölbten begnadete Narren einen Tempel. Er entstand nicht zur Zeit des Heilands, nicht im Mittelalter, nicht in der Gotik, nicht im Barock. In allen diesen Zeiten ließ Gott von Menschen in Stein und Erz Häuser zu seinen Ehren bauen. Diese gottbefohlenen Tempel wuchsen gleich üppiger Vegetation, und die Menschen brauchten sie nur gewähren zu lassen. Eine Gemeinschaft, die über ihnen war, dachte und wirkte. Als Gott sein Antlitz verhüllte, schrumpfte der Boden und die Vegetation setzte aus. Da erst begann die Tat. Erst als die Menschen sich von Gott und von einander entfernten, als niedrige Begehrlichkeit zu Zwang und Kult zu Unsinn wurde, da erst gewann die Liebe den Preis. Nun war Gemeinschaft nicht mehr Brauch, sondern Vollendung persönlicher Tat. Nicht die Millionen, sondern zwei und drei Einsame traten zusammen, und einer allein errichtete aus dem Schutt sein Werk, ein Signal, eine Station, einen Leuchtturm. Kein Gott half ihnen, und die Menschen taten alles dagegen. Nur ihr eigenes Herz und ihr eigener Verstand und ihre Sehnsucht bauten.

Das Stück ist in einer winzigen Zeit geschaffen worden. Noch gestern war man daran, und womöglich hier und da auch heute noch. Und da es keine Vegetation, kein Wunder, sondern ausschließlich Menschenwerk ist, da nichts dümmer ist, als diese höchste und wesentlichste Eigenschaft des Stücks, eben seine irdische Herkunft, zu verkennen und vom lieben Gott und von den Lilien auf dem Felde zu faseln, denn nur als Menschenwerk kann uns das Geschaffene helfen, so können und dürfen wir nicht unser Urteil von Gründen und Umständen, die zum Gelingen führten, fernhalten und uns ebensowenig die Frage versagen, ob das mit aller Vergangenheit verknüpfte Werk die Zukunft zu finden vermag. Es sei denn, man wolle sich für die Fortsetzung auf das Prinzip der Trägheit verlassen. Wer den Gang des Stücks in den einzelnen Akten verfolgt hat, kann sich nicht der Wahrscheinlichkeit entziehen, daß wir uns im letzten Akte und in drohender Nähe des Schlußspektakels befinden. Denn so wenig Gott, noch der gute Wille der Menschen den Künstlern zur Initiative geholfen haben, so wenig kann die für fruchtbare Tätigkeit unentbehrliche Disposition des schöpferischen Menschen die Wirksamkeit von Reflexen der Umwelt missen. Wäre dem nicht so, so hätten wir in der Schöpfung der Kunst nur eine Folge von Wundern zu sehen, und nichts brauchte

uns zu hindern, an die Geschichte mit den Lilien zu glauben. Diese förderlichen Reflexe der Umwelt haben nicht seit gestern abgenommen, sondern schon lange aufgehört, aber die Abnahme hat zunächst nicht nur nicht geschadet, sondern im Anfang stimulierend gewirkt, wie die Einschließung eines Volkes und die Abschnürung der Lebensmittel zunächst den Mut der Belagerten steigern. Dies war die Zeit, als Delacroix zur Verteidigung rief. Die Steigerung war um so größer, als sich das ganze künstlerische Genie Europas auf nahezu ein einziges Gebiet, die Malerei, warf und sich auf zwei benachbarte Länder, die beide besonders für diese Rolle geeignet waren, konzentrierte. Die Feindseligkeit gegen die Kunst hat dem 19. Jahrhundert dieselben Hilfen gewährt, die das 16. und 17. Jahrhundert aus förderlicher Teilnahme gewannen. Der siegreiche Abscheu über die Demütigung und die Entschlossenheit der Retter haben fast hundert Jahre gehalten und eine Blüte der Malerei hervorgebracht, die sich an Intensität kaum mit einer anderen Epoche der Malerei, eher mit der deutschen Musik von Bach bis Beethoven vergleichen läßt.

Die Abschnürung der Lebensmittel muß schließlich die Begeisterung lähmen und den gemarterten Körper zerstören. Dieser Moment dürfte jetzt nahe sein. Die Kunst, dies ergibt sich aus den sachlichen Berichten dieses Werkes, ist zur Kapitulation bereit oder hat sie bereits vollzogen. Sollen wir die Klagelieder beginnen?

Auch die unzweideutige Absage, selbst wenn sie uns mathematisch erwiesen würde, vernichtet uns nicht. Es wäre nur ein neues Symptom des Niedergangs, wollten wir ohne Kunst an der Menschheit verzweifeln. Das hieße Verkunstung bis zum Selbstmord. Die Menschheit bedarf keineswegs dieser Form, um neue Höhen, nicht geringer als die eines Delacroix', eines Marées, eines Cézanne zu erreichen. Aber gewiß bedarf sie der Regungen, die auf solche Höhen führten. Ohne Liebe sind wir verloren. Ganz gewiß ist die Gesittung der Welt auf den guten Europäer angewiesen. Bedeutet die Auflösung der Kunst den Bankerott Europas, dann freilich ist es Zeit, die Tränentücher zu holen.

Europa war das Ziel der neuen Tempelritter, als die Handlung auf der Höhe stand und wir mit verzückten Augen an der Szene hingen. Es galt die Vereinigten Staaten Europas, ein größeres, geeinigtes, gereinigtes Europa. Die Sucht nach Größe überwog. Der Eifer begnügte sich nicht mit dem alten Kontinent. Der Orient sollte mittun. Die Berichter gingen nach Ägypten, Persien, China, bahnten sich Wege in der Wildnis, schleppten von Afrika und von den Inseln Merkwürdigkeiten herbei. Die ganze Erde sollte mittun. Und nicht nur die Epochen unserer

Ära, alle Zeiten, die je gemalt, gemeißelt, geschnitten, geritzt haben, selbst die Steinzeit wurden Domäne. Der Eifer verstieg sich. Der Enthusiasmus widerstand nicht dem Größenwahn ehrgeiziger Nationen und ergab sich demselben Imperialismus, gegen den man früher gekämpft hatte. Je weiter sich der Kreis dehnte, desto dünner wurde die Schicht. Das Europa der Tempelritter nähert sich dem anderen Europa, das dem Abgrund zurollt. Es ist nicht einzusehen, welchen anderen Weg es nehmen sollte. Also Heulen und Zähneklappern. —

„Jeder, der mir schreibt, stöhnt und seufzt. Ich finde nichts lächerlicher. — Ich kann mich grämen, wenn meine Katze Mimi krank wird oder wenn Dir etwas fehlt, aber wenn die gesamte Welt aus den Fugen geht, da suche ich nur zu begreifen, was und weshalb es passiert ist, und habe ich meine Pflicht getan, dann bin ich weiter ruhig und guter Dinge. Verlaß Dich auf mich, wir werden uns zusammen durchbeißen und nie vergessen, das geringste Schöne und Gute, das noch übrig geblieben, dankbar zu genießen."

Rosa Luxemburg schrieb dies aus dem Gefängnis, kurz bevor sie vom Pöbel zerrissen wurde. Wenn ein Mensch im Gefängnis, von der Art dieser Frau, so schreibt, ist es gut. Die bis zum letzten Augenblick lachende Selbsterhaltung, die sich auf eigene Trophäen im Kampf für die Menschheit stützen kann, hat Stil. Solche Menschen weinten, als andere lachten, und dürfen sich heute jeden Leichtsinn leisten. Wenn ein Prolet, den nie der Gedanke an seine Mitwelt störte, so schreibt, ist es weniger gut, aber gleichgültig. Die Musen sind nicht für ihn da, und Europa hat von ihm nichts zu erwarten. Aber wenn ein von schönen und guten Dingen umgebener Kunstmensch auf seinem Polstersessel so schreibt, — und so schreiben viele — ist es infam. Der genügsame Egoismus, der immer noch, auch wenn die Menschheit verendet, für sich etwas zu schlecken findet oder zu finden hofft, die Schleckerei, die jeder emeritierte Schweinezüchter heute binnen acht Tagen lernt und die durchaus genügt, um bei der Spekulation mit Kunstobjekten nicht den Kürzeren zu ziehen, steht in der vordersten Reihe der Feindseligkeiten gegen Kunst und Menschheit und travestiert die Tragödie. Nur dies ist zu verhindern, und es bedeutet mehr als eine Form des Anstands. Sehen lernen ist alles. Nur wenn wir das Schauspiel, diese größte Denkwürdigkeit des letzten Europas, mit aller Wachheit anschauen, so daß es Erlebnis wird, können wir die Kraft finden, es auf dieser oder jener Bühne fortzusetzen.

REGISTER

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Paginierung der Abbildungsteile.
Bd. I Abb. 1–226, Bd. II Abb. 227–390, Bd. III Abb. 391–572.

	Seite
Ägyptisch: Ramses II	391
Alt: Bildnis des Pfarrers Alt	292
Leibls Modell	293
Bamberg, Dom: Zwei Propheten	397
Kopf der Elisabeth	396
Barlach: Der Spaziergänger	482
Beckmann: Amazonenschlacht	345
Vor dem Maskenball	570
Der Traum	571
Selbstbildnis	572
Bellini, Giovanni: Toter Christus	17
Bernini: Die hl. Therese	403
Blechen: Blick auf Gärten	129
Böcklin: Idyll	338
Flötender Silen	339
Entwurf zu Triton und Nereide	339
Bonnard: L'Après-midi bourgoise	460
Le Boulevard	461
Dame mit Dackel	462
Studie	463
Sitzender Akt	464
Toilette	465
Daphnis und Chloe	466
Boucher: Liegendes Mädchen	57
Braque: Frauenakt	549
Bruegel: Landschaft mit Galgen	9
Busch: Bildnis eines Malers	271
Carpeaux: Der Tanz	417
Cézanne: Selbstbildnis 1864	486
Versuchung des hl. Antonius	487
Das Frühstück im Freien	488
Sommertag	489
Idylle	490
Stilleben mit schwarzer Uhr	491
Der Bahndurchstich	492
Frauen vor einem Zelt	493
Selbstbildnis, gegen 1880	494
Bildnis des Schriftstellers Gustave Geffroy	495
Der Junge mit der roten Weste	496
Frau Cézanne im Gewächshaus	497
Vase mit Blumen	498
Stilleben	499
Mont Victoire	500
Die Straße	501
Die Kartenspieler	502
Die Badenden	503
Chapu: Danseuse	416
Chardin: Knabe mit Kartenspiel	60
Chassériau: Das Tepidarium	433
Apollo und Daphne	434
Venus Anadyomene	435
Freske	436
Ariadne	437
Chavannes: Fischerfamilie	438
Doux Pays	439
Constable: The hay wain	171
Landschaft mit Kalkbrennerei	172
The Glebe-farm	173
Sommerlandschaft	174
Der Maler im Walde	175
Waterloo-Jubiläum	176

Seite

The Valley farm 177
Hampstead heath 178
Marine 179
Corinth: Fleischerei 340
Rittner als Florian Geyer . . . 341
Die Jugend des Zeus 342
Bacchus 343
Aktstudie 344
Corot: Civita Castellana 197
Zeichnung 198
Landschaft 199
Silène 200
Mantes 201
La blonde Gasconne 202
San Giorgio Maggiore in Venedig 203
Die Toilette 204
Sommerlandschaft 205
Souvenir de Mortefontaine . . 206
Ville d'Avray 207
Mélancolie 208
Nymphes sortant du bain . . . 209
Der heilige Sebastian 210
Dame mit Mandoline 211
Cross: Pêcheurs 389
Landschaft 390
Courbet: L'enterrement à Ornans. . 212
Das Atelier 213
L'homme à la ceinture de cuir . 214
Frauenbildnis 215
La femme à la vague 216
Le bon vin 217
Durchgehendes Pferd 218
Junge Mädchen vor dem Meer . 219
Schlafendes Mädchen 220
Stilleben 221
Felsen in der Umgebung v. Ornans 222
Die Loire-Grotte 223
Die Grotte 223
Die Woge 224
Meer 225
Blumen 226

Seite

Dahl: Sächsische Landschaft . . . 127
Daubigny: Bildnis Daumiers . . . 150
Die Weinlese in Burgund . . . 182
Flußlandschaft 183
Daumier: Ödipus, als Kind von einem Hirten gefunden 151
Der eingebildete Kranke . . . 152
Don Quixote 153
Zwei Kinder 154
Le wagon de troisième classe . . 155
Der trunkene Silen 156
Les fugitifs 157
Im Theater 158
Après l'audience 159
Zwei Advokaten 160
Der Richter 161
Nach der Sitzung 161
Die Wäscherin 162
Das Drama 163
La chanson à boire 164
Ratapoil 415
David: Bildnis des Grafen Potocki . 61
Paris und Helena (Ausschnitt) . 62
Der Schwur der Horatier . . . 63
Bildnis der Mme de Verninac . 64
Les trois dames de Gand . . . 65
Bildnis Ingres' 66
Bildnis der Baronin Jeanin . . 67
Le Sacre 68
Papst Pius VII. und der Kardinal Caprara 69
Marat 70
Degas: Le ballet de Robert le diable 254
Le bureau de coton 255
La danseuse Mlle Malot . . . 256
Le Pédicure 257
Le champs de courses 258
Le défilé 259
La répétition du ballet 260
Répétition de danse 261
Danseuse en scène 262

Seite

Arlequin et Colombine 263
Un café du boulevard Montmartre 264
La sortie du bain 265
Trois femmes 266
Zeichnung 267
Delacroix: Selbstporträt 131
Die Dantebarke 132
Le naufrage de Don Juan . . . 133
Paganini 134
La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi. 135
Tête d'étude d'une vieille religieuse 136
Hamlet und Ophelia 137
Hamlet am Leichnam des Polonius 138
Le roi Rodrigue 139
Herkules und Alceste 140
Fragment aus dem Massacre de Scio 141
Le denier de St. Pierre 142
La chasse au tigre 143
Kampf Jakobs mit dem Engel. . 144
Skizze für den Louvre-Plafond . 145
Löwe, einen Araber zerfleischend 146
Medea 147
Zeichnung zu dem Apollo des Louvre-Plafond 148
Lion dévorant un homme . . . 149
Derain: Landschaft 550
Diaz: Scène d'incantation 193
Donatello: St. Georg. 400
Dürer: Der reitende Tod 115
Eyck, Jan van: Madonna mit Stifter . 8
Feuerbach: Rokokodamen am Wasser 328
Diana und Nymphen 329
Badende Frauen 330
Bildnis der Mutter 331
Meerstudie zur Medea 332
Medea. Untermalung 332
Medea 332
Mirjam 333
Amazonenschlacht 334
Skizze zur Amazonenschlacht. . 335

Seite

Ruhende Nymphe 336
Landschaft 337
Fiori: Schreitender Jüngling . . . 485
Fragonard, Honoré: Die Schaukel . 55
La chemise enlevée 56
Fragonard Fils: Baissy D'Anglas . . 74
Francesca, Piero della: Die Geburt Christi 10
Friedrich: Landschaft mit Regenbogen 116
Wiesen bei Greifswald 126
Gauffier: Bildnis eines Offiziers . . 75
Gauguin: Bildnis van Goghs . . . 524
Selbstbildnis 525
Contes Barbares 526
Mädchen aus Tahiti 527
Doppelbildnis 528
Idyll 529
Die Geburt Christi 530
Die Vahine 531
Familie auf Tahiti 532
Winterlandschaft 533
Relief 534
Krieg und Friede 535
Gaul: Löwe, Bronze 359
Genelli: Drei Frauen. 113
Gérard: Le roi Murat 73
Géricault: Silen 103
Le cuirassier blessé 104
Le carabinier 105
Zeichnung 106
Course de chevaux libres . . . 107
Wagen mit Verwundeten . . . 108
General Kleber 109
La folle 110
Lord Byron 111
Skizze zum Medusafloß . . . 112
Giorgione: Concert champêtre . . 18
Giotto: Der Judaskuß 6
Gogh, Van: Kartoffelesser 504
Stilleben mit Heringen 505
Bäuerin 506

Seite

Blumenstrauß 507
Sonnenblumen 508
Olivenhain 509
Boote in St. Maries 510
Stadtgarten in Arles 511
Gefängnishof 512
Irrenhausgarten 513
Selbstbildnis 1889 514
Arleserin 515
Straßenkaffee 516
Landstraße 517
Die Trinker 518
Der barmherzige Samariter . . 519
Dr. Gachet 520
Mairie in Auvers 521
Dorfstraße 522
Dr. Gachet, Radierung 523
Gotisch: Pieta 398
Die drei trauernden Marien . . 399
Goujon: Fontäne 405
Goya, Francisco: La Tirana . . . 76
Selbstporträt 77
Der Schauspieler Mayquez . . 78
Die nackte Maja 79
Der verdorrte Ast 80
Der Tanz 81
La Cucaña 82
Bildnis der Bermudez 83
Vision der Romeria 84
Stiergefecht, Lithographie . . . 85
Greco: Der Kardinal Niño de Guevara 21
Entkleidung Christi 26
Auferstehung 27
Heiliger Mauritius 28
Kreuzigung 29
Porträt des Covarrubias . . . 31
Laokoon 32
Griechisch: Venus-Torso 393
Thron der Venus 392
Gros: Schlacht bei Eylau 71
Studie 72

Seite

Guardi: Venedig 59
Guys: Danseuse 235
Habermann: Zwei Studienköpfe . . 269
Haller: Frauenkopf 483
Hals, Franz: Porträt des Jean Honebeek 42
Bildnis des Willem Crols . . . 43
Heckel: Sterbender Pierrot 560
Hellmer: Bildnis Sicherers 291
Hildebrand: Wittelsbacherbrunnen . 358
Hirth du Frênes: Bildnis Schuchs . 303
Hofer: Frauen am Meer 361
Die Fahnenträgerin 567
Athlet, Pierrot und Pierrette . . 568
Clowns 569
Hofmann, von: Reiter am Meer . . 360
Hogarth: Selbstbildnis 49
Geschmack in der feinen Welt . 50
Houdon: St. Bruno 409
Diana 411
Ingres: Selbstbildnis 86
Bildnis der Gattin des Künstlers . 87
Odalisque 88
Le bain turc 89
Andromeda 90
Studie zur Ilias aus der Apotheose Homers 91
Venus blessée par Diomède . . 92
Apotheose Homers 93
Madame Rivière 94
Bildnis Bertins 95
Zeichnung 96
Zeichnung 97
Zeichnung 98
Zeichnung 99
L'âge d'or 430
Entwurf zu L'âge d'or 431
Venus Anadyomene 432
Jongkind: Winterlandschaft . . . 364
Vue de Honfleur 365
Seinelandschaft 366
Kardorff: Bildnis des Vaters . . . 326

Seite

Kersting: Stube mit Selbstbildnis . . 117
Klee: Angelus Novus 562
Moribundus 563
Klossowski: Leda 362
Amazonenschlacht 363
Wanddekoration 496
Kobell, Wilhelm von: Soldaten an einer Brustwehr 122
König, Leo v.: Bildnis 327
Kokoschka: Stockholmer Landschaft 558
Die Auswanderer 559
Kolbe: Sklavin 481
Krüger: Parade auf dem Opernplatz (Ausschnitt) 228
Lautrec, Toulouse-: Jane Avril . . 536
Im Theater 537
Im Zirkus 538
Le Repos du modèle 539
Lehmbruck: Die Knieende 479
Torso 481
Leibl: Die Cocotte 276
Bildnis Schuchs 277
Bildnis des Malers Szinyei . . 278
Frau Gedon 279
Bildnis des Bürgermeisters Klein 280
Bildnis des Herrn Pallenberg . . 281
Tischgesellschaft 282
Schimmelreiter 283
Bildnis des Malers Sattler mit Dogge 284
Frauen in der Kirche 285
Liebermann: Alter Invalide . . . 308
Tisch mit Fleischstücken . . . 309
Konservenmacherinnen 310
Kleinkinderschule 311
Garten am Altmännerhaus in Amsterdam 312
Amsterdamer Waisenmädchen . 313
Selbstbildnis 314
Bürgermeister Petersen 315
Beim Uhlenhorster Fährhaus . . 316

Seite

Pferdeknechte am Strande . . . 317
Der Professorenkonvent . . . 318
Ernte in Tirol 319
Polospiel. Radierung 320
Selbstbildnis. Radierung . . . 321
Lindenschmit: Studienköpfe . . . 270
Lorrain, Claude: Einschiffung der Königin von Saba 58
Die Heirat Isaaks 165
Maillol: Holzstatuette 470
Gipsrelief 471
Flora 472
Jüngling 473
Mädchen mit erhobener Hand . 474
Sitzendes Mädchen 475
Kauerndes Mädchen 476
Büste Renoirs 477
Manet: Bildnis des Tänzers Camprubi 236
Lola de Valence 237
Olympia 238
Le déjeuner sur l'herbe 239
Stiergefecht 240
Combat de l'Alabama et du Kearsage 241
Pêcheurs en mer 242
Le déjeuner à l'atelier 243
Stilleben 244
La leçon de musique 245
La serre 246
L'artiste 247
Chez le père Lathuille 248
Devant la psyché 249
Le Skating 250
La promenade 251
Les paveurs de la rue de Berne . 252
La maison à Rueil 253
Mantegna: Toter Christus 16
Marc: Gazelle 564
Rehe 565
Hund, Fuchs und Katze . . . 566
Marées: Soldatenlager 346

Seite

Bildnis des Oberleutnants Bauer . 347
Bad der Diana 348
Römische Landschaft 349
Der heilige Martin 350
Pergola 351
Amazonenschlacht 352
Pferdeführer und Nymphe . . 353
Die Werbung 354
Die Hesperiden 355
Huldigung 356
Ganymed 357
Masaccio: Selbstbildnis 7
Matisse: Die Musik 540
Frauen am Meer 541
Damenbildnis 542
Dame im Stuhl 543
Stilleben 544
Der Sklave 545
Menzel: Sonntag im Tuilleriengarten 229
Landschaft 230
Balkonzimmer 231
Am Kreuzberg bei Berlin . . . 232
Palaisgarten des Prinzen Albrecht 233
Théâtre Gymnase 234
Michelangelo: Sklave 12
Aus dem jüngsten Gericht . . . 13
Handzeichnung zu einem Auferstehenden 14
Zeichnung zum jüngsten Gericht 15
Sklave 401
Millet: Les tueurs de porcs 186
Eine Schafhürde 187
Die Kirche von Chailly. Pastell . 188
Le printemps 189
La soupe 190
L'Angelus 191
November 192
Minne: Brüderlichkeit 478
Monet: La jetée du Havre 370
Déjeuner sur l'herbe 371
Dorfstraße 372

Seite

Die Kirche St. Germain l'Auxerrois in Paris 373
La seine à Rueil 374
Le pont d'Argenteuil 375
Saardam 376
Falaises à Trouville, la plage . . 376
Ansicht von Vétheuil 377
Nature morte 378
Die Kathedrale von Rouen . . 379
Venedig 380
Monticelli: Idylle 194
La Ronde 194
Damenbildnis 195
Maskenball 196
Moreau le Jeune: Die Toilette der Königin 54
Mosaiken: Kuppel Mosaik (Murano) 1
Die Sintflut (Venedig) 2
Christus in der Vorhölle (Venedig) 3
Thronender Christus (Palermo) . 4
Müller, Victor: Selbstporträt . . . 273
Kinderbildnis 274
Munch: Porträt des Dr. Asch . . . 552
Umarmung 553
Sterbezimmer 554
Der Vampyr 555
Landschaft mit Kindern . . . 556
Schneeschaufler 557
Munkacsy: Kleines Selbstbildnis . . 286
Der letzte Tag des Verurteilten (Skizze) 288
Skizze 289
Oldach: Der Vater des Künstlers . 121
Overbeck: Familienbild des Künstlers 130
Pechstein: Frau auf Teppich . . . 561
Pforr: Allegorie auf Overbecks und Pforrs Schicksal 124
Picasso: Die Büglerin 546
Le verre d'absinthe 547
Frauen an der Quelle 548
Pigalle: Der nackte Voltaire . . . 410

Seite

Pilon: Urnenträger 404
Pissarro: Au bord de l'eau. Aquarell . 367
Bassin des Tuileries 367
Die Straße nach Louveciennes . 368
Winterlandschaft 369
Poussin: Triumph der Flora . . . 40
Das Reich der Flora 41
Prudhon: Aktstudie zu einer Allegorie über Liebe und Freundschaft . 100
Zeichnung 101
L'enlèvement de Psyché par Zéphir 101
La femme du Putiphar 102
Puget: Karyatide 407
Faun 408
Rayski: Wildschweine 268
Redon: Pegasus 440
Frauenbüste 441
Reichenauer Malschule: Der Evangelist Matthäus 5
Reims, Kathedrale: Maria und Elisabeth 394
Kopf eines Königs 395
Rembrandt: Der undankbare Knecht 44
Danae 45
Fragment aus der Anatomie . . 46
Der verlorene Sohn 47
Selbstbildnis 48
Renoir: Lise 442
La loge 443
Das Ehepaar Sisley 444
Knabe mit Katze 445
Moulin de la Galette 446
Le déjeuner des canotiers . . . 447
Les baigneuses (Blanche) . . . 448
Les baigneuses (Bernheim) . . 449
Die Kinder Bérard 450
Les filles de Catulle Mendès . . 451
Baigneuse 452
La baigneuse brune 453
Panneau I 454
Panneau II 455

Seite

Landschaft 456
Mme de Bonnières 457
Kinder 458
Femme couchée 459
Venus 480
Rethel: Totentanz 115
Richier: Figur des Todes 406
Rodin: Bronzekopf 418
L'Homme au nez cassé 419
Der Denker 420
L'âge d'airain 421
Akt einer Alten 422
Le désespoir 423
Frau das Haar kämmend . . . 424
Zwei Frauen 425
Viktor Hugo 426
Kopf Honoré Balzacs 427
Kauernde 428
Rosso: Kinderkopf 429
Rousseau, Henri: Urwald 551
Rousseau, Th: Baumlandschaft . . 180
Sonnenuntergang im Wald von Fontainebleau 181
Roussel: Nymphen 467
Rubens: Kampf der Kentauren mit den Lapithen 33
Skizze für ein Jüngstes Gericht . 34
Martyrium des hl. Liévin . . . 35
Triumphzug des Bacchus . . . 36
Landschaft bei Sonnenuntergang 37
Helene Fourment 38
Helene Fourment als Braut . . 39
Rude: Triumphbogen (Detail) . . . 414
Runge: Selbstbildnis 120
Die Eltern des Künstlers . . . 123
Schadow: Die beiden Prinzessinnen . 227
Kant 412
Gilly 413
Schick, Gottlieb: Bildnis der ersten Gattin Danneckers 119
Schider: Aus dem Englischen Garten 294

Seite

Schlüter: Der große Kurfürst . . . 402
Schnorr von Carolsfeld: Bildnis Leth 125
Schuch: Landschaft 302
Selbstbildnis 303
Schwind, Moritz von: Die Symphonie 114
Kniestück der Tochter Anna im Grünen 118
Seurat, Skizze zur Grande jatte . . 383
La baignade 384
Le chahut 385
Signac: La côte à Port-en-bassin . . 386
Le matin à Samois 387
Hafen von Rotterdam 388
Signorelli: Heilige Familie 11
Sintenis: Zwei Tierbronzen . . . 484
Sisley: L'inondation 382
Slevogt: Zeichnung zu Ali Baba . . 322
Lithographie zu Benvenuto Cellini 323
Lithographie zu Benvenuto Cellini 324
Lithographie zu Benvenuto Cellini 325
Spitzweg: Der Kaktusfreund . . . 272
Székely: Selbstbildnis 287
Thoma: Mainlandschaft 304
Der Rheinfall 305
Hühnersiesta 306
Blumenstück 307
Tiepolo: Nach dem Bade 52
Tintoretto: Kampf des hl. Michael mit dem Satan 23
Susanna im Bade 24
Kreuzigung 25
Tizian: Bacchus und Ariadne . . . 19
Aretino 20
L'Assunta 22
Troyon: La provende des poules . . 184
Boeufs se rendant au labour . . 185
Trübner: Sofamädchen 295
Bildnis Schuchs 296
Bürgermeister Hoffmeister . . . 297
Die Mutter des Künstlers . . . 298
Dame in Grau 299
Amorbach 300
Selbstbildnis 301
Turner: Didos Flotte 166
The great western railway . . . 167
The fighting „Téméraire" . . . 168
Schneesturm 169
Sonnenaufgang mit Boot . . . 170
Uhde: Niederländische Scene . . . 290
Velasquez: Papst Innocenz 30
Vuillard: Le déjeuner 468
Waldmüller: Mutter und Kind . . 275
Wasmann: Meraner Blumengarten . 128
Watteau: Der Tanz 51
Das Urteil des Paris 53
Whistler: Nocturne blue and silver . 381

ABBILDUNGEN IM TEXT

Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Paginierung der Textteile.
Bd. I S. 1–230, Bd. II S. 231–432, Bd. III S. 433–690.

Seite

Beckmann: Quartett 681
Selbstbildnis 682
Carpeaux: Ugolino 448
Cézanne: Selbstbildnis 593
Sitzendes Mädchen 594
Chassériau: Frauen mit Kindern . . 475
Chavannes: Frau mit Schüssel . . . 484
Courbet: Damen am Seineufer . . 229
Daumier: Auf der Bombe 162
Delacroix: Frau 414
Denis: Kreuztragung 653
Dijsselhof: Ornament 643
Dürer: Proportionsfigur 6
Géricault: Reiter 122
Gogh, van: Der Baum 424
Bauer 595
Gotisch: Holzschnitt aus dem Äsop . 17
Venus mit Laute 21
Sebastian. Schrotschnitt . . . 29
Holzschnitt aus dem Buch der Weisheit 77
Kruzifix 433
Goya: Kriegsgreuel 98
Griechisch: Weinernte 1
Vasenbild 36
Faun und Bock 54
Hofer: Zwei Frauen 672
Klinger: Ornament 394
Kokoschka: Auf dem Meer . . . 666
Liebermann: Schweinestall 321
Lorrain: Landschaft 163

Seite

Maillol: Teppich 555
Manet: Bildnis Courbets 230
Bildnis Poes 254
Olympia. Holzschnitt 272
Zuschauer 284
Marées: Idylle 345
Zwei Frauen 386
Matisse: Blick vom Balkon 620
Menzel: Zeichnung zum Kugler . . 231
Sisyphus 304
Millet: Hirtin 191
Munch: Geschrei 637
Liegende 644
Overbeck: Zeichnung 121
Picasso: Flußgöttin 636
Pissarro: Hirtin 395
Renoir: Mädchenkopf 498
Rodin: Balzac 467
Figures du Purgatoire 468
Männerkopf 474
Weiblicher Akt 526
Saint-Aubin: Rousseau am Schach . 70
Slevogt: Märchen 344
Stoß: Pietà 31
Thoma: Faun 356
Idyll 360
Turner: Landschaft 172
Vallotton: Mädchen auf dem Bett . 540
Vigeland: Der Tanz 654
Watteau: Pierrot 76

NAMEN-REGISTER

Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Paginierung der Textteile.
Bd. I S. 1–230, Bd. II S. 231–432, Bd. III S. 433–690.

Seite

Adam, Albrecht 369
Albiker 550
Alexander d. Große 683
Alexandre, Arsène 463
Allgeyer 361
Alt, Theodor 307, 310, 311, 328
Aman-Jean 419
Amaury-Duval 107, 479, 482
Amerling 313
Amgot 533
Anacreon 520, 525, 533
André 523, 524
Angelico, Fra 42, 49
Angrand, Charles 421
Anquetin, Louis 611
Apollinaire, Guillaume 627
Apulejus 558
Archipenko 474, 658
Ariost 140, 141, 211
Armenius 359
Armstrong, Walter 179
Arnhold (Sammlung) 332, 351, 402, 403
Astruc 257, 263
Aubin, St. Gabriel 73
Aurier, G. 611, 612, 614
Aved 74
Bach, J. S. 656
Bahr, Hermann 464, 661, 662
Baille 558
Balling, Frau (Sammlung) . . 351, 384

Seite

Balzac 239, 280, 418, 451, 471, 582, 591, 627
Banville 158
Barbazange (Galerie) 523
Barker, Thomas 183
Barlach 550
Barrès 680
Barye 210, 443
Bastien-Lepage 330, 333
Baudelaire 104, 257, 399, 401, 452, 617
Bazille 259, 402, 561
Beardsley 324, 630
Becker, Jacob 306
Beckmann, Max 339, 366, 675, 676–681, 687
Beethoven 102, 140, 147, 450, 524, 573
Begas, Karl 93
Begas, Reinhold 392, 550
Behrens, Peter 43, 640
Behrens (Sammlung) . . 328, 571, 574
Bellenger 81
Bellini, Giovanni 55
Belotto 189, 190
Bérard 513
Bergson 680
Berlage 641
Bernard, Emile 582, 587, 611
Bernard, Joseph 549
Bernheim jeune (Sammlung) . . . 422
Bernini 438, 444, 469

Seite

Bertels, Kurt 160
Bertin 203
Besnard 432, 539
Besson, Georges 523
Bianchi (Sammlung) 89
Bibesco, Prinz Emanuel 545
Biermann, Georg 363
Bindesböll 640
Blake 112, 113, 259
Blanche 278
Blechen . . 111, 117, 118, 119, 241
Blot (Sammlung) 400
Boch, Anne 421
Böcklin 199, 300, 301, 305, 311, 319, 320 323, 324, 335, 339, 347, 357—360, 361, 367, 380, 389, 392, 393, 411, 463, 551, 605, 606, 661, 665, 678
Bonington 170, 173, 190
Bonnard 324, 340, 342, 488, 528—539, 541, 542, 561, 567, 611, 622, 623, 625, 629, 636, 687
Bonnat. 276
Bosch 95
Bossuet 274
Botticelli . . . 100, 285, 299, 481, 487
Boucher 63, 74, 81, 84, 85, 91, 442, 504, 505, 506, 509, 512, 519, 529
Bouchet 92
Bouguereau . . 362, 364, 531, 611, 612
Bourdelle 473
Bouts, Dirk 49
Bouvenne 487
Boyer d' Agen . . . 101, 102, 103, 133
Braque, Georges 636
Breton, Jules 600, 606
Brézé 439
Brown, Ford Madox 299
Bruckmann, Peter 390
Brueghel, P. 60, 197, 221, 677
Brunacci, Lucia 355
Brunelleschi 456

Seite

Bruyas (Sammlung) 212
Burger, Anton 306
Burger 175, 176
Burkhardt, Jakob 438
Burne-Jones 113, 176, 302, 494, 615, 630
Burnitz, P. 306, 307
Burty 408
Busch, Wilhelm. . . 288, 307, 370, 474
Byron 141
Cabanel 544
Callcott 183
Callot 154, 343
Camondo (Sammlung) . . . 411, 415
Canaletto 60, 72, 174, 177, 189, 190, 193
Canon 313
Cappelle, Jan van de 183
Carabin 640
Caravaggio 216
Carpeaux . 443—447, 449, 451, 454, 469
Carrier-Belleuse. 452
Carrière 412, 431, 472
Carriès. 474
Carstanjen 575
Carstens 112, 669
Cassirer, Paul 126, 329, 403
Catel 110
Caylus, Graf 75
Cazin 452
Cellini, Benvenuto. 437
Cennini, Cennino 525
Cervantes. 155, 156
Cézanne 59, 107, 209, 250, 251, 253, 259, 277, 286, 287, 294, 296, 318, 329, 334, 341, 399, 400, 401, 431, 446, 456, 460, 480, 495, 504, 528, 530, 542, 557—593, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 606, 610, 614, 622, 623, 624, 625, 626, 631, 632, 633, 635, 639, 643, 655, 657, 676, 685, 687
Chabrier 505
Chagall 630, 657

Seite

Chamaillard 611
Chamberlain, Houston Stewart . . 661
Chardin 74, 75, 91, 280
Charlet 128, 133
Charpentier, Alexandre . . . 473, 640
Chase 307
Chassériau, Arthur de 486, 487, 489, 490, 494
Chassériau, Théodore 107, 259, 482, 485 bis 492, 495, 508, 511, 523, 685
Chauchard (Sammlung) . . . 201, 209
Chavannes, Puvis de 107, 264, 324, 492, 493—496, 497, 499, 508, 511, 588, 610, 630
Chenavard 133, 482
Chennevière 441
Cheramy 84, 88, 126, 130, 190, 219, 481, 486, 490
Chevillard, Valbert 485, 492
Chevreul . . . 417, 427, 430, 431, 578
Chodowiecki . . 93, 240, 244, 343, 645
Chopin 137
Choquet 568, 569, 577
Christophe 418, 421
Christus, Petrus 49
Cimabue 45, 47, 83, 629
Cladel, Judith 459, 461
Claudel 680
Clément, Charles . . . 126, 131, 133
Clodion 442
Clot, A. 465, 533, 535
Clouet 630
Cogniet 287
Colomb, Michel 439
Comte, Auguste 566
Constable 62, 65, 118, 143, 147, 169, 170, 171, 173, 180—191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 201, 202, 209, 210, 217, 220, 236, 237, 241, 261, 288, 352, 372, 406, 408, 413, 581, 582, 598, 687
Cooper 342

Seite

Coquiot, Gustave . 456, 459, 563, 564
Corinth 303, 339, 361—366, 645, 676, 679
Corinth 303, 339, 361—366, 645, 676, 679
Cornelius 109, 111, 113, 114, 116, 135, 242, 288, 320
Corot 20, 55, 176, 196, 201—210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 220, 221, 224, 241, 242, 245, 253, 274, 306, 330, 351, 357, 369, 372, 374, 381, 399, 400, 406, 409, 445, 493, 500, 501, 505, 508, 509, 510, 511, 519, 520, 521, 529, 531, 532, 534, 557, 567, 571, 601, 602, 604, 609, 626, 630, 650, 687
Correggio . . . 83, 100, 104, 260, 353
Cossio 59
Couperin 505, 514, 520, 529
Courbet 20, 108, 118, 127, 128, 193, 211—229, 238, 244, 245, 247, 249, 250, 251, 252, 255, 256, 259, 261, 264, 269, 270, 271, 277, 286, 287, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 302, 305, 306, 307, 309, 313, 314, 316, 318, 319, 324, 325, 330, 339, 347, 349, 352, 366, 372, 375, 376, 382, 400, 403, 410, 418, 446, 453, 454, 462, 480, 500, 501, 502, 503, 504, 506, 507, 508, 524, 550, 557, 561, 562, 563, 565, 566, 573, 574, 587, 588, 598, 645, 646, 662, 686, 687
Courier, P. L. 533
Court 482, 488
Couture 255—256, 258, 287, 306, 349, 350, 351, 352, 355, 357, 361, 399
Cozens 190
Craesbeeck 216
Cramer, J. B. 102
Cranach, Lukas d. Ä. . . 100, 262, 285
Cressent 74
Crome 183
Cross, H. E. 421, 428, 429, 430
Cuyp 68, 174, 183, 184, 185
Dahl, J. Ch. 117, 118, 190

Seite

Dalpayrat 474
Danhauser 313
Daniel, Georges siehe Monfreid, G. D. de.
Dante 114, 140, 146, 211, 257, 373, 444, 455, 520, 588
Darwin, Ch. 234
Daubigny 20, 194, 197, 210, 329, 330, 409
Daumier 121, 127, 131, 149—161, 167, 168, 170, 199, 200, 203, 204, 210, 211, 212, 216, 217, 218, 223, 238, 242, 253, 259, 280, 326, 327, 334, 341, 342, 343, 444, 447, 451, 495, 563, 564, 604, 605, 651, 685
David, Gerard 49
David, J. L. 81—93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 107, 109, 110, 112, 119, 125, 128, 129, 135, 136, 157, 175, 193, 203, 204, 208, 216, 217, 220, 222, 228, 235, 241, 262, 443, 489, 610, 633, 634, 656
David d' Angers 92, 443
Decamps 197, 198, 210
Decap (Sammlung) 512
Defregger 290
Degas 107, 247, 275—284, 286, 314, 315, 322, 330, 331, 336, 399, 407, 423, 482, 483, 488, 504, 532, 609, 617, 649, 652, 685
Dehmel, R. 137
Delacroix . 93, 104, 125, 127, 128, 133, 135—148, 149, 150, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 167, 170, 174, 178, 180, 181, 186, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 201, 202, 203, 204, 207, 209, 211, 212, 213, 215, 217, 218, 219, 220, 222, 224, 226, 227, 229, 236—237, 239, 244, 248, 250, 252, 253, 254, 255, 257, 259, 262, 264, 266, 269, 271, 277, 281, 286, 287, 288, 294, 296, 318, 319, 320, 324, 327, 339, 341, 342, 349, 350, 354, 359, 366, 367, 368, 371, 375, 377, 378, 379, 383, 385, 393, 405, 410, 417, 418, 428, 429, 430, 431, 443, 444, 445, 451; 454, 455, 462, 465, 466, 478, 479, 480, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 500, 502, 504, 505, 508, 509, 519, 520, 521, 522, 524, 539, 541, 550, 564, 565, 566, 570, 571, 576, 578, 581, 582, 583, 587, 588, 590, 591, 592, 598, 601, 602, 603, 614, 622, 625, 633, 651, 653, 673, 679, 680, 685, 687

Seite

Delaherche 474
Delaroche 92, 287, 351, 539
Delmar, Axel 312
Denis, Maurice 107, 421, 432, 479, 481, 482, 490, 494, 497, 531, 537, 588, 611, 623, 630
Derain 631, 639, 674
Desbois 473
Desgoffes 107
Diaz . . 194, 197, 288, 357, 381, 508
Diderot 75
Diéterle, Mme 521
Diez, Wilhelm 307, 340
Dohrn, Anton 376
Dollfus 129, 504
Donatello 50, 52, 324, 437, 439, 445, 456
Dongen, Van 656
Doria (Galerie) 258
Dostojewski . . 274, 582, 592, 655, 656
Dove, H. W. 417
Drouais 92
Druet 465
Du Barry, Mme 74, 622
Dubois-Pillet 418, 421
Duccio di Buoninsegna 437
Dunoyer de Segonzac 639
Dürer 55, 62, 64, 100, 106, 111, 208, 298, 368, 418, 552, 558, 572, 573, 687
Dupré 194, 195, 196, 197, 408

Seite

Duquesnoy 446
Duran, Carolus 276, 288, 404
Durand=Ruel 411, 511, 512, 517, 521, 523, 615
Duret, Théodore 265, 411
Dyck, van 62, 103, 105, 169
Eckehart, Meister 661
Eckersberg 645
Edlinger, J. G. von 93
Edwards, Mme 537
Eißler (Sammlung). 126
Elias, Julius 342
Empereire. 561
Endell 640
Epstein. 640
Epstein (Sammlung) 538
Esnault=Pelterie 156
Eßwein, Hermann 575
Eyck 48—49, 50, 51, 60, 67, 113, 226, 227, 246
Eysen, Louis. 310
Faidherbe 446
Falconet 442
Fantin=Latour 286, 401, 452
Fauché, Léon. 611
Faure, Elie 478, 592, 625
Fechner, G. Th. 419
Fechter, Paul. 667
Fénéon, Felix . . 418, 422, 430, 431
Feuerbach 305, 319, 348—356, 357, 358, 359, 361, 367, 368, 369, 371, 372, 377, 380, 392
Fiedler, Konrad 374, 375, 376, 380, 384, 387, 389, 390
Filiger 611
Finch, A. W. 421
Fiori, Ernesto de 551
Fischer, Theodor 357
Fisher 181
Flandrin 107, 210, 299, 482
Flaubert 108, 279, 418, 480, 536, 558, 579, 582, 593, 623
Flaxman 112
Fleischmann (Galerie) 307
Flémalle, Meister von 48, 49
Flemming (Sammlung) 628
Fleury, Robert 531, 611
Fohr, Karl Philipp 110
Fontainas 463
Fontane, Th. 324
Forain 283, 532, 536
Fouquet . 48, 442, 506, 527, 573, 630
Fourcauld 406
Fragonard, Alexandre 92, 95
Fragonard, H. 63, 73, 74, 75, 81, 83, 84, 91, 442, 455, 504, 514, 529
Franck, César 584
François I 408
Freytag, Gustav. 335
Friedländer, Max J. 533
Friedländer=Fould, Frau v. (Sammlung) 629
Friedrich, C. D. 116, 117, 118, 120, 147, 190, 194, 240, 241
Friedrich der Große 74, 116, 236, 240, 241, 659
Friedrich Wilhelm IV. 239
Fröhlich 482
Froissart 459, 460
Fuchs, Georg 311, 313, 321
Füger 92, 112, 288
Führich, Jos. v. 109, 114
Gabriel, Jacques 81, 465
Gachet, Dr. 566
Gagnat, Maurice 521
Gainsborough 71, 74, 171, 174, 175, 177, 182, 183, 185, 190, 202, 372
Gallé, Emile 640
Gallén, Axel. 324, 640
Gallimard. 452
Garborg, Arne 324, 647
Garnier 613

Seite

Gasquet, Joachim 560, 564, 565, 566, 589
Gatti, Taddeo 630
Gauffier 92
Gauguin 283, 324, 488, 490, 531, 543, 544, 584, 601, 607–619, 621, 622, 626, 627, 629, 631, 632, 649, 652, 656, 670
Gaul 392, 550
Gautier, Théophile 208, 257, 445, 488, 491
Gavarni 128
Gebhardt, Carl 371
Gebhardt, E. von 347
Geffroy 407, 460
Genelli 112, 129, 354
Gensler, Jakob 110
Gérard 92
Géricault 93, 95, 99, 125–133, 135, 143, 146, 152, 156, 157, 158, 170, 171, 194, 216, 217, 218, 219, 220, 227, 228, 235, 251, 262, 295, 368, 447, 573, 685
Gersaint 75
Gerstenberg (Sammlung) 512
Gessner 240
Geyger, E. M. 392
Ghiberti, Lorenzo . . . 437, 455, 456
Chirlandajo 285, 437
Gide, André 535, 536
Gilibert 102, 109
Giorgione 55, 61, 65, 102, 104, 246, 374, 687
Giotto 45, 46, 47, 246, 479, 491, 494, 497, 530, 572
Girardon 505, 514
Girodet de Roucy-Trioson 92
Girtin, Thomas 190
Glaser, Curt 648
Gleizes 656
Gleyre 402, 504
Gluck 102, 450
Göbel 306
Goes, Hugo van der 50, 51
Goethe 15, 111, 116, 136, 140, 223, 235, 347, 367, 368, 380, 539, 661

Seite

Gogh, Theo van 602, 603
Gogh, Vincent van 109, 199, 277, 283, 334, 335, 341, 347, 416, 431, 432, 560, 580, 597–606, 607, 609, 614, 615, 617, 619, 621, 622, 624, 626, 627, 629, 631, 632, 635, 649, 650, 651, 655, 659, 662, 663, 664, 665, 670, 685
Goncourt, Brüder . . 257, 279, 407, 445
Gontscharowa 656
Goujon, Jean 438, 440, 441–443, 447, 451, 504, 505, 509, 519, 522, 525, 534, 547
Gounod 501
Goya 63, 71, 72, 94–98, 115, 135, 146, 152, 154, 156, 173, 175, 193, 216, 222, 228, 235, 262, 266, 295, 359, 685
Goyen, van 68, 73, 186, 406
Graff, Anton 92, 645
Granet 92
Granger 108
Greco 57–60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 72, 89, 96, 115, 136, 147, 153, 199, 215, 217, 221, 222, 239, 246, 265, 266, 274, 275, 277, 375, 376, 384, 429, 432, 437, 454, 505, 573, 578, 582, 590, 598, 627, 629, 646, 673, 677, 684, 687
Gregorovius 394
Gris 656
Grönvold (Sammlung) 302
Gros 92, 93, 95, 99, 107, 125, 126, 128, 131, 133, 143, 146, 235
Groß 658, 670
Großmann, R. 670
Grünewald 61, 364, 561, 687
Gruppe 214
Guardi . . 60, 72, 189, 190, 581, 687
Guérin 92, 93, 125
Guillaumin . . 399, 415–416, 561, 608
Guizot, Guillaume 429
Guys . . 256, 259, 279, 403, 482, 670
Habermann 288

Seite

Haberstock (Sammlung) . . . 306, 310
Hackert 93
Häckel, E. 234
Hagemeister, K. 321
Hahn, de 611
Hahn, Hermann 392
Haider, Karl 307, 310, 311
Haller 550
Hals, Franz 67, 73, 183, 214, 216, 222, 296, 314, 319, 330, 333, 335, 337, 378, 381, 600
Hamann, Richard 347
Hamsun, Knut 647
Hancke, Erich 332, 336
Haro (Sammlung) 127
Hartwig, Paul 355
Hauptmann, Gerhart 120, 323
Hausenstein, Wilhelm . . . 505, 670
Hausmann, Karl . . . 306, 310, 351
Haydn 102
Hébert 481
Heckel, Erich 660
Hegel 418
Heilmeyer, A. 391
Heinemann (Galerie) 287
Hellmer, Philipp 310
Helmholtz. 417
Henkell (Sammlung) 548
Henri II 408
Henry, Charles 419
Herrmann, Curt. 431, 432
Hieroshige 407, 412
Hildebrand 378, 379, 380, 387, 389–392, 458, 492, 550, 641
Hirth, Georg 391
Hirth du Frênes. . . . 307, 310, 311, 328
Hobbema 183, 184, 185, 186, 187, 188, 194, 195, 216
Hodler 634, 670
Hofer, Karl . . . 393, 673–676, 677
Hoffmann, J. 641

Seite

Hoffmann, E. Th. A. 659
Hofmann, Ludwig von 392
Hogarth 62, 71, 72, 89, 98, 154, 169, 170, 179, 193, 586, 634
Hokusai 407
Hölderlin 120
Holbein d. J. 89, 106, 112, 246, 275, 300, 483
Holz, Arno 335
Homer 101, 208, 342
Hoogh, Pieter de 183, 280
Houdon 442–443, 446, 451
Humboldt, Brüder 659
Huysmans 470, 608, 626
Ibels 611
Ibsen 647, 655
Ingres 48, 93, 98, 99–108, 109, 111, 112, 115, 119, 127, 128, 129, 133, 135, 136, 140, 144, 146, 147, 151, 152, 158, 193, 203, 204, 207, 208, 219, 222, 235, 256, 275, 276, 277, 280, 373, 388, 420, 422, 451, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 493, 494, 495, 496, 497, 499, 502, 503, 505, 508, 510, 511, 519, 521, 523, 534, 537, 564, 572, 573, 585, 592, 610, 626, 686
Isabey, Eugène 288, 371
Israels 20, 327, 330, 334, 335
Jäger, Hans 647
Janmot. 105, 482
Janssen, V. E. 110, 118
Joest (Sammlung) 289
Jongkind 406–407, 409, 413, 415, 429, 687
Jordaens, Jacob 75
Josephson 645
Julien (Akademie) . . . 531, 611, 612
Julius II 144
Justi, C. 258
Kahn, Gustave 418
Kaiser, Georg 676

Seite

Kalide 392
Kandinsky 497, 657, 658
Kant 117, 234, 656
Kardorff 339
Károlyi, Graf 310
Kaulbach, Wilhelm 242, 354
Keller, Albert 288
Kern 114
Kerr, A. 660
Kersting 119
Kessler, Graf (Sammlung) 420, 426, 548
Kirchner, E. L. 660
Klee, P. 659, 661, 669–671, 673, 678, 680
Kleist, H. v. 120, 659
Klimt, G. 640, 641, 662
Klinger, Max 323, 392, 473
Klossowski 149, 158, 160, 190, 393, 394, 541–542, 564
Knaus . . 92, 290, 308, 309, 347, 359
Knobelsdorff 240
Kobell, W. v. 118, 288
Koch, Josef Anton 110, 114
Kocherthaler, Julio 605
Kokoschka 606, 662–665
Kolbe, Georg 473, 550
Kolbe, Heinrich 93
König, Leo von 339, 574
Körner 110
Krogh, Christian 648
Krüger, Franz . 93, 240, 241, 326, 656
Krupp (Sammlung) 302, 357
Kugler, Franz 343
Kurth, Julius 38
Lacombe 640
Ladbrooke 183
Lafontaine 74, 208
Lamarck 592
Lambert, George 183
Lami, Eugène 403
Lamothe 275, 482
Lancret, Nicolas 74, 509, 564

Seite

Lang, Albert 307, 310, 311
Langko 288
Lapauze 101
Larionow 656
Larsson, Carl 645
Lascoux 505
Laurencin 639
Laurent, E. 419, 421
Lautrec, Toulouse 283, 324, 532, 536, 603, 617, 628, 652, 678
Lauzet 421
Laval, Charles 611
Lawrence 104, 170, 308
Lázár 309
Lebourg 415
Lebrun, Charles 81
Leclerc 612
Lecocq de Boisbaudran . . . 388, 452
Lecomte 418
Lederer, Hugo 392
Ledoux 81
Le Fauconnier 656
Lefèvre 611
Léger 656
Lehmann, Charles E. R. H. 419
Lehmbruck, Wilhelm 551–554
Leibl 287–304, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 326, 330, 332, 337, 338, 339, 347, 359, 367, 370, 371, 372, 375, 376, 378, 380, 550, 573, 579
Lemmen, George 421
Lenbach . . . 287, 290, 298, 370, 372
Leslie 181
Lessing, G. E. 111, 347
L'Hermitte, Léon 333
Lhote 656
Lichnowsky, Fürstin 541
Lichtwark, Alfred 110
Liebermann, M. 283, 310, 313, 322–338, 339, 340, 341, 347, 348, 349, 356, 363,

Seite

364, 365, 373, 392, 606
Lier, Adolf 288, 370
Liljefors 645
Lindenschmit, W. . . . 287, 306, 370
Lionardo da Vinci 64, 154, 222, 418, 437, 487, 494, 496
Lippi, Filippino 437
Lippi, Filippo 100
Loefftz 340, 362
Longhi, Pietro 60, 72
Longus 533
Loo, van 91
Lorrain, Claude 75, 174, 175, 177, 178, 181, 182, 183, 185, 195, 196, 197, 201, 203, 220, 224, 229, 261, 368, 406, 542, 557, 558, 572, 597, 687
Louis Philippe 150, 154, 482
Luce, Maximilian 418, 421
Ludendorff 622
Ludwig I (Bayern) 288
Ludwig XIV. 408, 505
Ludwig XV. 68
Ludwig XVI. 75, 81, 86
Luini 495
Lunteschütz, Jules 371
Luther, Martin 546
Lutz (Galerie) 508
Luynes, Herzog von 481
MacColl 190
Mackintosh 640
Maes, Nicolas 197
Maeterlinck 613
Magnasco 95
Manguin, Henri 639
Maillard, Léon 460
Maillol 443, 528, 543—548, 549—550, 551, 552, 553, 554, 558, 686
Maintenon, Frau von 75
Maître des Moulins 48, 442
Makart . . . 115, 313, 348, 351, 354
Mallarmé, Stephan 470, 613

Seite

Manet 59, 104, 107, 108, 171, 247, 248—250, 251, 252, 253, 254, 255—272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 283, 286, 287, 292, 293, 294, 296, 297, 306, 313, 314, 316, 317, 324, 330, 336, 339, 340, 373, 375, 376, 384, 399, 400, 402, 403, 404, 405, 409, 413, 415, 446, 453, 462, 478, 480, 494, 499, 504, 506, 507, 508, 513, 539, 561, 563, 565, 569, 570, 582, 583, 584, 587, 598, 609, 623, 625, 632, 633, 649, 653, 658, 686, 687
Mantegna 55
Marat 587
Marc, Franz 667—668, 670, 673, 674, 678
Marc Anton 261
Marchand 639
Marcotte de Quivière 487
Marées de 93
Marées, Hans von 121, 197, 199, 287, 297, 305, 308, 334, 367—386, 387—388, 389, 390, 392, 393, 394, 405, 419, 422, 423, 429, 492, 495, 511, 515, 516, 521, 524, 535, 545, 550, 553, 554, 563, 564, 570, 574, 577, 580, 585, 588, 589, 614, 635, 673, 685, 686, 687
Maria Theresia 63
Maris 20
Marquet 625
Martin, Henri 421, 427
Marty 535
Marval, de 625
Marx, Roger . . . 107, 487, 490, 494
Masaccio 55, 58, 483, 530
Matisse 159, 621—626, 627, 629, 639, 652, 656, 670, 674, 680
Mauclair, Camille 412
Mauve 20, 600
Max, G. 288
Mayr, Julius 289
Meirowski (Sammlung) 329
Meissonier 280, 606

Seite

Melbye, Fritz 399
Memling 49
Mendelssohn-Bartholdy, P. von (Sammlung) 627, 629
Mendès, Catulle 505, 516
Mengs, Raphael 84, 95, 154
Menzel 118, 171, 239—244, 245, 253, 269, 280, 281, 282, 303, 304, 305, 312, 314, 316, 320, 323, 324, 325, 326, 327, 330, 331, 332, 333, 336, 337, 338, 339, 343, 347, 357, 367, 368, 384, 483
Merril, Stuart 612
Mesdag 600
Messel, Alfred 391, 640, 641
Mechallon, A. E. 203
Michelangelo 10, 45, 53—54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 70, 71, 102, 115, 131, 133, 138, 141, 144, 147, 150, 154, 159, 183, 204, 222, 226, 264, 368, 436, 440, 441, 442, 443, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 460, 462, 465, 493, 547, 552, 578, 581, 633
Michelet 592
Mill, Stuart 418
Millais 299
Millet 20, 149, 194, 197—200, 210, 212, 220, 319, 326, 327, 330, 333, 334, 399, 401, 557, 600, 651
Minne, Georges. 473
Mino 437
Mirbeau, Octave . . . 413, 414, 465
Möhler, J. A. 661
Molière . . . 155, 156, 157, 203, 541
Momméja, J. 481
Monet 171, 177, 196, 245, 247, 250, 253, 268, 399, 400, 401, 402—414, 415, 416, 417, 419, 425, 426, 429, 469, 478, 480, 502, 508, 519, 532, 566, 569, 571, 572, 581, 582, 583, 585, 587, 603, 604, 609, 626, 633, 649
Monfreid, G. D. de (Georges Daniel) 608, 611, 614, 617, 618
Monticelli 197, 421, 561, 603
Montrosier 105
Moréas. 612
Moreau, Gustave . . 323, 495, 496, 615
Moreau le Jeune 73
Moreau, Louis-Gabriel 203
Moreau-Nélaton 207
Moret 611
Morgan, Pierpont 74
Morice, Charles. . . . 608, 611, 612, 614
Morisot, Berthe. 402, 412
Morland 173
Morosoff 548
Morris, William. . . . 439, 640, 642
Moser, Lukas 572
Mottez 482, 483
Mozart 102, 140, 147, 175, 209, 439, 450, 466, 656
Dr. Müller (Sammlung) 306
Müller, Johannes 661
Müller, Viktor 306, 352
Müller-Röder 181
Munch . 323, 324, 645—653, 655, 679
Munkacsy 307—309, 310, 326, 327, 328, 330, 333, 359
Munthe 640
Murat, Gräfin (Sammlung) 84
Murger 512, 559, 629
Murillo 102
Musset, A. de 485, 559
Muther, Richard 358
Muthesius 640
Mutzenbecher, Baron, Kurt v. . . . 548
Napoleon I. 81, 83, 86, 90, 92, 116, 171, 211, 235, 236, 683, 684, 685
Napoleon III. 686
Nathanson, Th. 418
Navez 88
Neer, Aert van der 68, 406
Nemes, von (Sammlung) 307

Seite

Neumann, C. 361
Nidschinski 656
Niederée 111
Nietzsche 592
Nieuwerkerque 220
Nolde 665
Novalis 629
Oeben 74
Oldach 110, 645
Old Crome 173, 183
Olivier, Joh. Heinr. Ferd. v. . . . 110
Orsel 482
Ostade, Adriaen van 68, 216
Osthaus 153, 548
Overbeck 109, 110, 112, 113, 114, 482, 494
Paal 309
Paganini 214, 239, 271, 524
Pater, Jean Baptiste Joseph 74
Paul, Bruno 640
Pauli, Gustav . . . 260, 327, 335, 391
Pawlowna 656
Pechstein, Max 660
Peerdt, te 286
Pellerin (Sammlung) 563, 574
Perikles 10, 687
Petit, George (Ausstellung) 410
Petit-Jean 421
Pforr, Franz 110
Phidias 10, 11, 96, 115, 175, 442, 450, 458, 548, 642
Philippe, Charles Louis 536
Picasso 474, 625, 627—635, 636, 645, 656, 658, 660, 669, 670, 674
Pidoll 383, 390
Piero della Francesca 437
Pigalle 442, 451
Pilon, Gennain 442, 443, 451
Piloty 287, 291, 308, 351, 366, 369, 372
Pisano, Andrea 455, 668
Pissarro 399—401, 402, 406, 407, 415, 418, 421, 508, 519, 529, 561, 565, 566, 570, 571, 572, 583, 601, 603, 604, 608, 609, 610, 613, 649
Plumet 640
Poë, Edgar 613
Pollajuolo 437
Potter 183, 197
Poussin 64—66, 67, 71, 75, 81, 87, 100, 101, 111, 118, 128, 129, 140, 157, 159, 175, 203, 209, 217, 220, 224, 238, 246, 249, 260, 275, 280, 319, 352, 354, 368, 400, 440, 442, 447, 460, 486, 491, 494, 505, 509, 510, 524, 557, 558, 565, 567, 571, 573, 576, 582, 583, 587, 593, 598, 602, 687
Pradier 107, 446
Primaticcio 64, 440
Prokofiew 656
Proudhon 212, 608
Proust 255, 283, 680
Prud'hon 83, 128, 129, 130, 133, 146, 204, 218, 358
Przybyszewski, St. 652
Puget 63, 442, 446, 578
Puschkin 582
Raffael 53, 56, 65, 66, 85, 90, 91, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 114, 136, 144, 145, 146, 167, 181, 221, 222, 226, 238, 260, 353, 377, 378, 379, 442, 446, 479, 482, 487, 494, 505, 523, 582, 660
Ramberg, Artur von . . 287, 307, 310
Ramboux 93
Rameau 203
Ranson 531, 611
Rauch 392
Raynal, Maurice 634
Rayski, Ferd. von 289
Redon, Odilon 324, 496, 662
Regnault 92
Regnier, Henri de 536
Reinhart, J. C. 110

Seite

Reinhart, Oskar (Sammlung) . . . 674
Reinhold, Heinrich 110
Rembrandt 50, 67–70, 71, 75, 87, 89, 97, 98, 100, 103, 115, 118, 119, 121, 126, 129, 136, 141, 142, 144, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 158, 174, 175, 182, 183, 185, 186, 188, 189, 192, 194, 204, 209, 214, 216, 221, 223, 226, 227, 238, 246, 247, 253, 265, 295, 296, 297, 300, 314, 317, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 384, 385, 393, 427, 432, 437, 444, 454, 465, 472, 493, 501, 535, 565, 573, 574–575, 576, 577, 588, 590, 597, 598, 600, 625, 626, 641, 651, 657, 664, 684, 687
Remmert, Hugo 378
Renan, Arthur 418
Renan, Ary 490
Renoir 48, 59, 107, 247, 250, 251, 253, 259, 286, 287, 294, 320, 321, 330, 334, 399, 402, 415, 420, 440, 444, 446, 480, 482, 499–526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 536, 537, 538, 539, 543, 544, 547, 548, 549, 554, 555, 556, 558, 561, 567, 568, 569, 572, 573, 577, 587, 590, 591, 592, 598, 601, 602, 606, 609, 614, 622, 626, 639, 643, 656, 686
Rethel 110, 116, 483
Retté 612
Reynolds 63, 71, 85, 174, 179
Riat, Georges 220, 306
Ribot 431
Richter, Ludwig 116
Riemerschmid 640
Riesener, Henri François 92
Riesener, Jean Henri 74
Rilke 456, 459, 463
Rivière, Henri 20
Robaut, Alfred 207
Robbia, Luca della 437
Robert, Hubert 83, 203
Robespierre 86

Seite

Rochefort, Henri 463
Rochefoucauld, Graf de la 421
Rodin 131, 444, 449–467, 469, 470, 471, 472, 473, 499, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 569, 686, 687
Rohden, Franz v. 110, 112
Rohden, Johann Martin . 110, 112, 118
Roll 333
Romains, Jules 625
Romberg 102
Romney 71
Ronai, Rippl 545
Rood, O. N. 417
Rops 323
Rösler, W. 339
Rößler, Arthur 181
Rosenberg, Paul (Galerie) 523
Rosenthal, Léon 133
Rossellino 437
Rossetti, Dante-Gabriele . 113, 176, 630
Rosso, Medaido . . 469–473, 545, 628
Rouart, Henri 153
Rouault 639
Rousseau, Henri 630, 631
Rousseau, J. J. 105
Rousseau, Th. 118, 176, 194, 195–197, 200, 201, 202, 203, 210, 220, 257, 288, 408, 557, 625
Roussel . . . 529, 539, 611, 625, 629
Rowlandson 154
Rubens 60–63, 64, 65, 66, 67, 73, 74, 75, 87, 89, 91, 103, 112, 114, 115, 127, 131, 136, 138, 141, 143, 144, 145, 146, 174, 181, 185, 188, 189, 192, 204, 217, 221, 226, 246, 247, 248, 253, 265, 302, 314, 354, 363, 366, 368, 376, 378, 437, 443, 444, 446, 454, 472, 505, 509, 510, 523, 564, 565, 576, 582, 588, 590, 598, 634, 677, 687
Rude 92, 107, 443, 451
Runge 110, 116–119, 147, 178, 194, 240, 348

Seite

Ruskin 175, 176, 177, 414, 445
Ruysdael, Jakob 183, 184, 185, 186, 187, 188, 194, 216
Rysselberghe, Theo van . .421, 428, 432
Saarinnen 641
Sachs (Sammlung) 371
Sainte-Beuve 427
Sallandrouze de Lamornaix 488
Sattler, J. 311
Saunier, Charles 88
Savonarola 678
Schack, Graf 353, 357, 372, 374
Schadow, Gottfried 15, 93, 241, 351, 392, 443, 550
Schadow, Wilhelm 114
Scharff, Edwin 551
Scharnhorst 110
Scheffler, Karl 116, 324, 326, 328, 342, 364, 438
Scheidt, E. A. (Sammlung) 351
Schick, Gottlieb 93, 378
Schider 307, 310, 311
Schiller 111, 380, 539
Schinkel 391, 641
Schirmer, Joh. Wilhelm 357
Schlegel, Brüder 111
Schleich, Eduard, d. Ä. 288
Schlüter 438
Schmitz, Bruno 640
Schnorr v. Carolsfeld, Jul. 109, 113, 114
Schnorr v. Carolsfeld, Ludw. Ferd. 112, 299
Scholderer 286, 306
Schopenhauer 306
Schuch, Karl . . . 307, 310, 311, 321
Schuffenecker, E. 611
Schwabach 618
Schwind . . . 92, 110, 116, 119, 287
Sedelmeyer, Charles 307, 309
Seeger, Ernst 303, 304
Segalen, Victor 608
Seguin 611

Seite

Selmersheim 640
Sensier 195, 210
Serret, Charles 482
Sérusier 611–612
Settignano 437
Seurat 401, 418, 419–424, 425, 426, 429, 430, 432, 469, 583, 585, 601, 603, 610, 633, 640, 649
Severini, Gino 635
Shakespeare 103, 140, 146, 157, 169, 170, 199, 369, 444, 363
Sieberecht 216
Signac 407, 418, 419, 421, 425–431, 469, 473, 529, 578, 583, 598, 605, 624, 625, 633, 640, 668
Signorelli 151, 437
Silvestre, Th. 212, 305, 481, 482
Simmel, Georg 460
Simolin, Baron (Sammlung) . 547, 649
Sintenis, Renée 551
Sisley 399, 400, 407, 415, 566, 572, 583
Skriabin 656
Slevogt 339–343, 365
Sophokles 685
Speckter, Erwin 110
Spencer 418
Sperl 302, 307, 311
Spinoza 418
Spitzweg 288
Spohr 102
Stäbli 307
Stanislawski 656
Staudenmayer, Ludwig 661
Stauffer-Bern 394
Stchoukine (Sammlung) 403
Steen, Jan 68, 183, 292
Steffeck 305, 326, 369
Steiner, Rudolf 661
Stendhal 418
Stern, Julius 336
Sternheim, K. 131, 660, 676

Seite

Stevens, Alfred 293, 309
Stobbs 173
Straduarius 584
Strawinski 656
Strindberg 569, 616, 619, 647, 651, 652
Stuck . . 320, 324, 339, 347, 392, 665
Suisse (Akademie) 559, 561
Superville 419
Székely 308
Szinyei . . . 286, 291, 292, 294, 308
Taine 399, 418, 427, 429
Tanguy 577, 603
Teniers, David d. J. 68, 75
Tennant (Sammlung) 132, 191
Terasse, Claude 535
Terborch 280, 292, 314
Ternite 93
Thannhauser (Galerie) . . . 310, 370
Thaulow, Fritz 645
Thayer, S. (Sammlung) 538
Theophilus 359
Thiers 137, 443
Thoma, Hans 20, 218, 299, 306—307, 311, 313, 314, 317, 319, 320, 350
Thomy-Thiéry (Sammlung) 146, 199, 210 400
Thoré 195
Thorn-Prikker 421
Tiepolo . . . 60, 72, 94, 98, 351, 352
Tiffany 640
Tinau, Jean de 536
Tintoretto 56, 57, 58, 65, 221, 264, 564, 625, 626
Tischbein, Joh. Heinr. der Ältere . . 93
Tizian 55—57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 71, 73, 89, 90, 98, 100, 101, 103, 104, 115, 126, 138, 139, 149, 217, 246, 248, 256, 260, 262, 264, 265, 274, 275, 352, 440, 505, 524, 567, 573
Tolstoi, L. 229, 274, 275
Toorop 421

Seite

Tristan, Flora 608
Troyon 194, 196, 197, 198
Trübner 303, 307, 311, 313—320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 338, 340, 372, 392
Tschudi, H. v. 350
Tuaillon 389, 392, 545
Turner 118, 172, 173—179, 180, 181, 183, 184, 186, 188, 190, 193, 217, 220, 222, 239, 243, 246, 359, 405, 406, 407, 409, 413, 414, 480, 581, 597
Uccello 630
Uhde, Fritz von 310, 347
Uhde, Wilhelm 630
Uhde-Bernays . 288, 310, 348, 350, 355
Vallotton 324, 531, 611, 625
Valtat 416
Veit 109, 114, 299
Velasquez 59, 62, 72, 95, 102, 104, 199, 258, 265, 266, 274, 275, 277, 472, 505, 598, 687
Velde, Henri van de 68, 421, 432, 605, 640
Verlaine 535, 612, 613
Vermeer van Delft 68, 73, 75, 105, 106, 189, 280, 292, 297, 300, 317, 514, 581, 600, 625, 626
Vernet, Joseph 203
Veronese 56, 65, 73, 136, 145, 351, 583
Verrocchio 391, 437
S. Victor, Paul de 491
Vien, J. M. 84
Vigeland 324, 473
Vignon 407, 415
Vildrac, Charles 625
Viollet-le-Duc 439, 440, 445,
Virgil 257, 520, 558, 559, 565, 567, 571, 578, 588, 593, 633
Vitruv 53, 359
Vitta, Baron 640
Vivarini 41
Vlaminck 625, 639

Seite

Vlieger, De 183
Vogel, Hugo 340
Volkmann, Artur 390
Vollard 283, 400, 465, 501, 503, 504, 512, 517, 533, 535, 560, 563, 579, 618, 627, 640
Voltaire 219, 446, 447, 659
Voß, J. H. 208
Vuillard . . . 529, 539, 611, 625, 629
Wach 93
Wackenroder 111
Wagenbauer 288
Wagner, Alexander 308
Wagner, Richard 140, 173, 229, 305, 357, 360, 450, 463, 464, 465, 466, 467, 505, 514, 529, 641, 661
Waldmann, E. 289, 294, 310
Waldmüller 288, 313
Walser, Karl 541
Ward, James 183
Wasmann 112, 118, 645
Watteau 63, 72, 73, 74, 75, 81, 91, 115, 139, 260, 351, 352, 442, 443, 445, 466 504, 509, 582, 648, 656
Wedekind, Frank 652
Weigand, Wilhelm 355
Weizsäcker, Heinrich 305, 306
Werfel, Franz 541

Seite

Werth, Léon 533, 538, 625
Westheim, Paul 553
Weyden, Roger van der 49, 51
Whistler 20, 88, 179, 180, 193, 257, 258, 277, 278, 279, 322, 324, 404, 413, 431, 445, 472, 581, 605
Wild, Erich 551
Wilde, Oscar 630
Wilhelm I. 239
Wilhelm II. 676, 686
Wilkie 132, 173, 180, 288
Willumsen 640
Wilson 171, 174, 177, 183
Winckelmann 81, 84, 85, 111, 112, 633, 669
Witz, Conrad 572
Wolff, Albert 264
Wollaston 418
Worringer 661
Wouverman 118
Wrba 392
Young, Thomas 417
Zimmermann, Ernst 307
Zola 323, 418, 558, 559, 560, 561, 563, 603
Zorn, Anders 645
Zuloaga 627
Zurbaran 221, 222

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

ABBILDUNGEN

RAMSES II.
Turin, Museum

SEITENRELIEF VOM THRON DER VENUS
Sammlung Ludovisi, Rom

VENUS-TORSO
Rom, Thermenmuseum

Maria und Elisabeth in Reims

Der Kopf eines Königs in Reims

KOPF DER ELISABETH IN BAMBERG

Zwei Propheten von den Chorschranken in Bamberg

MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1400:
PIETÀ
Frankfurt am Main, Städtische Galerie

SCHWÄBISCHER MEISTER UM 1400:
DIE DREI TRAUERNDEN MARIEN UNTER DEM KREUZE
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

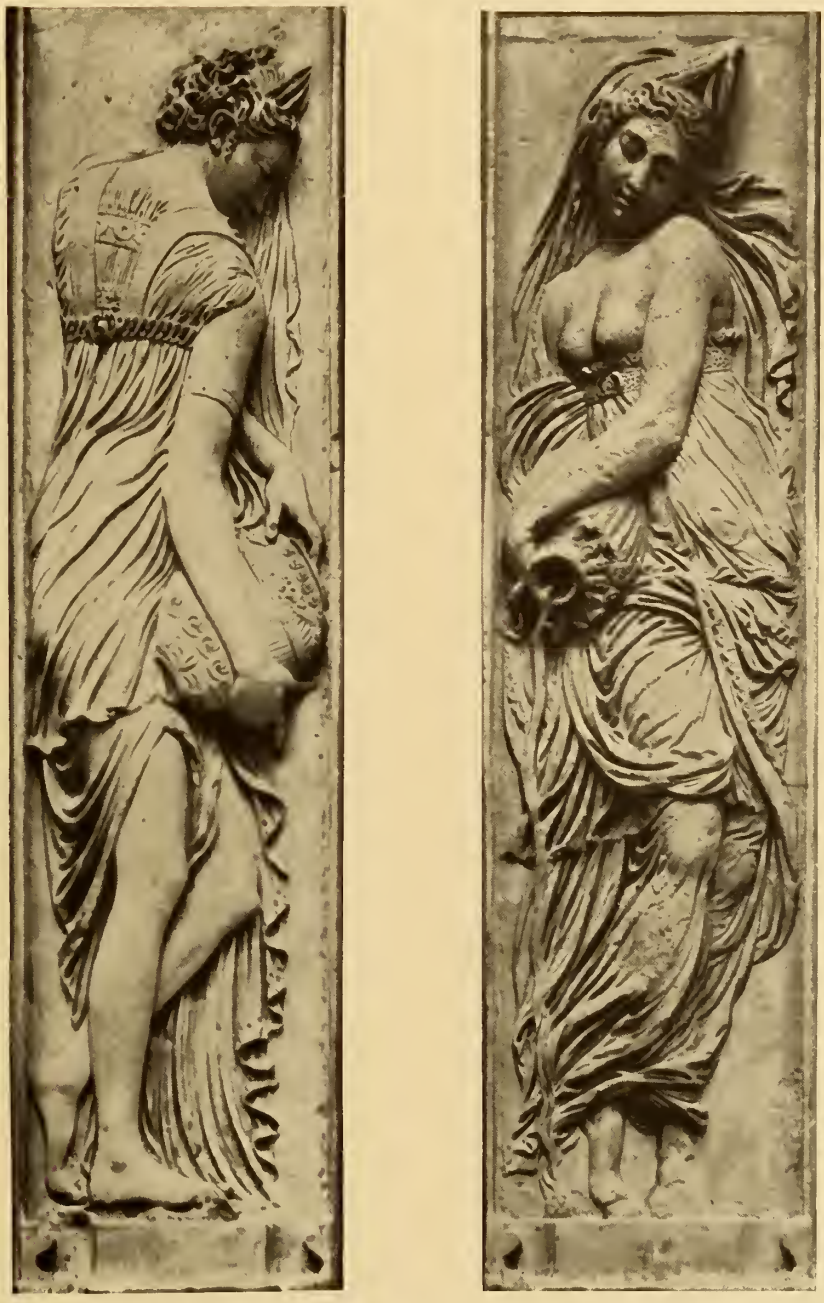
DONATELLO: St. Georg
Florenz, Or San Michele

MICHELANGELO: SKLAVE. Unvollendete Statue
Florenz, Giardino di Boboli

ANDREAS SCHLÜTER: Der Grosse Kurfürst
Berlin

GIOVANNI LORENZO BERNINI: Die heilige Therese
Rom, Santa Maria della Vittoria

GERMAIN PILON: URNENTRÄGER FÜR HENRI II UND KATHARINA MEDICI
Paris, Louvre
Aufnahme Druet



JEAN GOUJON: Relief an der Fontaine des Innocents
Paris
Aufnahme Druet

LIGIER RICHIER: Figur des Todes
Bar-le-Duc, St. Pierre
Aufnahme Druet

PIERRE PUGET: KARYATIDE AM RATHAUS VON TOULON
Aufnahme Druet

PIERRE PUGET: FAUN. Terrakotta
Marseille, Museum
Aufnahme Druet

JEAN ANTOINE HOUDON: ST. BRUNO
Rom, S. Maria degli Angeli
Hier nach dem Abguß im Trocadero-Museum
Aufnahme Druet

JEAN BAPTISTE PIGALLE: Der nackte Voltaire
Paris, Bibliothèque Mazarine (Académie française)

JEAN ANTOINE HOUDON: DIANA. Bronze
Paris, Louvre

GOTTFRIED SCHADOW: KANT-BÜSTE IN DER WALHALLA

GOTTFRIED SCHADOW: FRIEDRICH GILLY

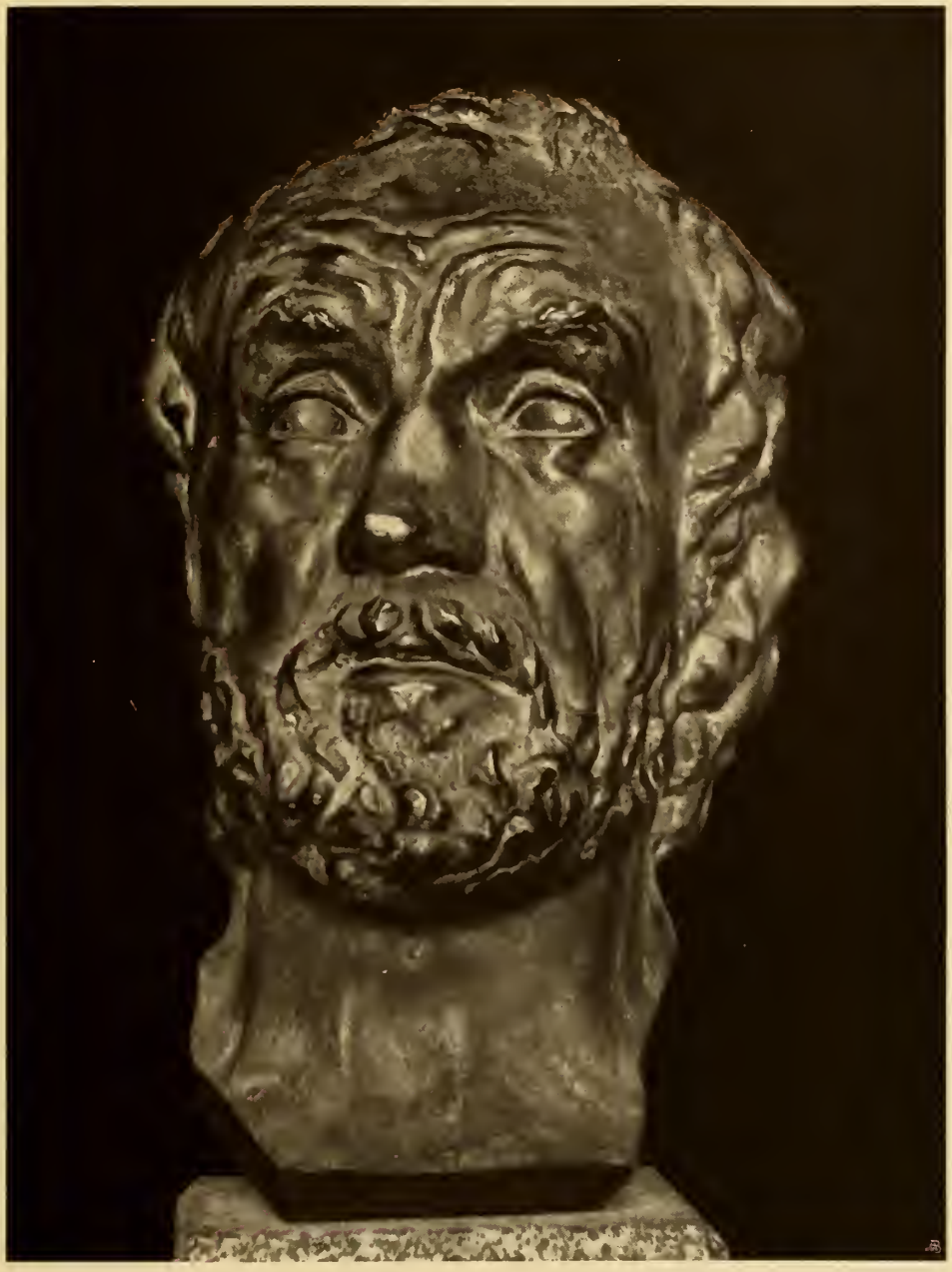
FRANÇOIS RUDE: Detail der Gruppe am Triumphbogen in Paris
Aufnahme Druet

HONORÉ DAUMIER: Ratapoil

HENRI MICHAEL ANTOINE CHAPU: DANSEUSE. Versilberte Bronze
Sammlung Bonnat, Paris

JEAN BAPTISTE CARPEAUX: Der Tanz
Vergoldete Bronze an der großen Oper in Paris

AUGUSTE RODIN: Bronzekopf
Aufnahme Druet



AUGUSTE RODIN: L'Homme au nez cassé
Aufnahme Druet

AUGUSTE RODIN: DER DENKER
Paris, am Pantheon

AUGUSTE RODIN: L'ÂGE D'AIRAIN
Bronze

AUGUSTE RODIN: Akt einer Alten. Bronze
Paris, Musée Luxembourg

AUGUSTE RODIN: Le désespoir Gefleckter Marmor
Aufnahme Druet

AUGUSTE RODIN: FRAU, DAS HAAR KÄMMEND. Aquarellierte Zeichnung
Aufnahme Druet

AUGUSTE RODIN: Zwei Frauen
Zeichnung

AUGUSTE RODIN: Victor Hugo. Gipsmodell
Aufnahme Druet

AUGUSTE RODIN: Kopf Honoré Balzac's
Bronze

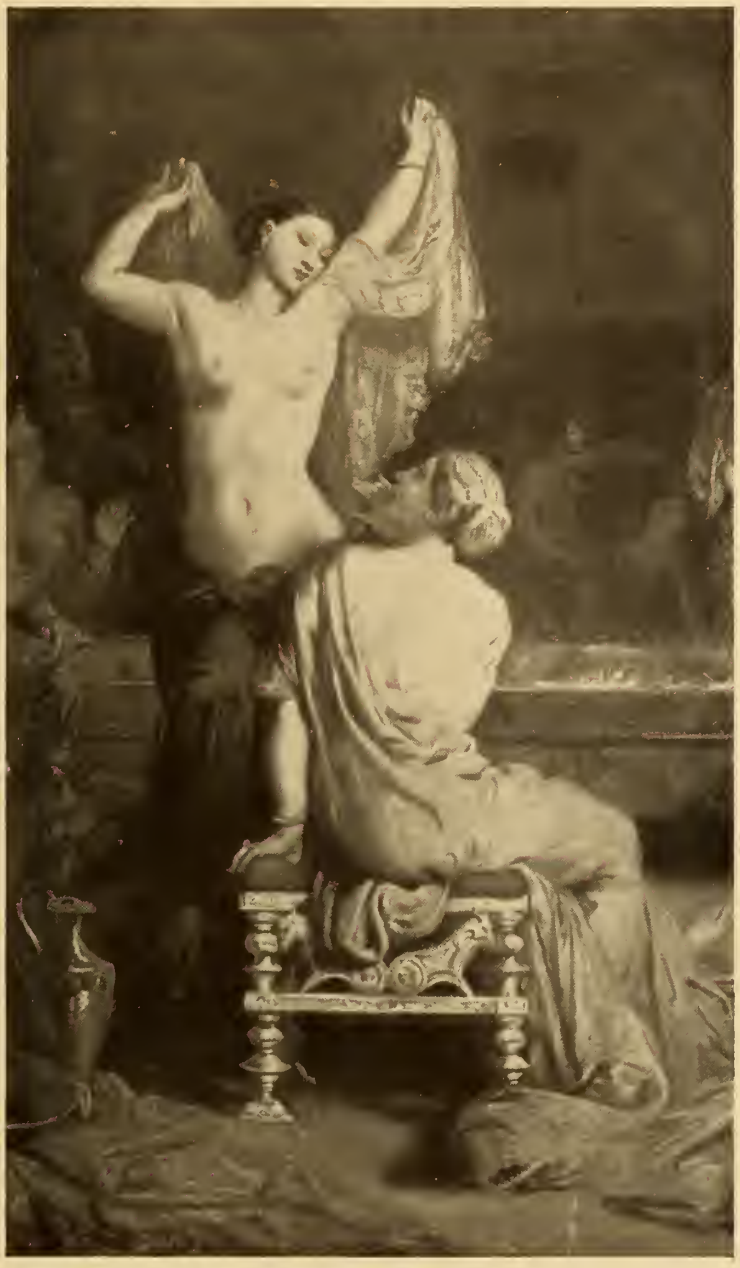
AUGUSTE RODIN: KAUERNDE
Bronze

MEDARDO ROSSO: KINDERKOPF. Bronze
Essen, Folkwang-Museum

JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES: L'ÂGE D'OR. Gemälde
Nachträgliche Variante der unvollendeten Wanddekoration
im Schlosse des Herzogs von Luynes in Dampierre

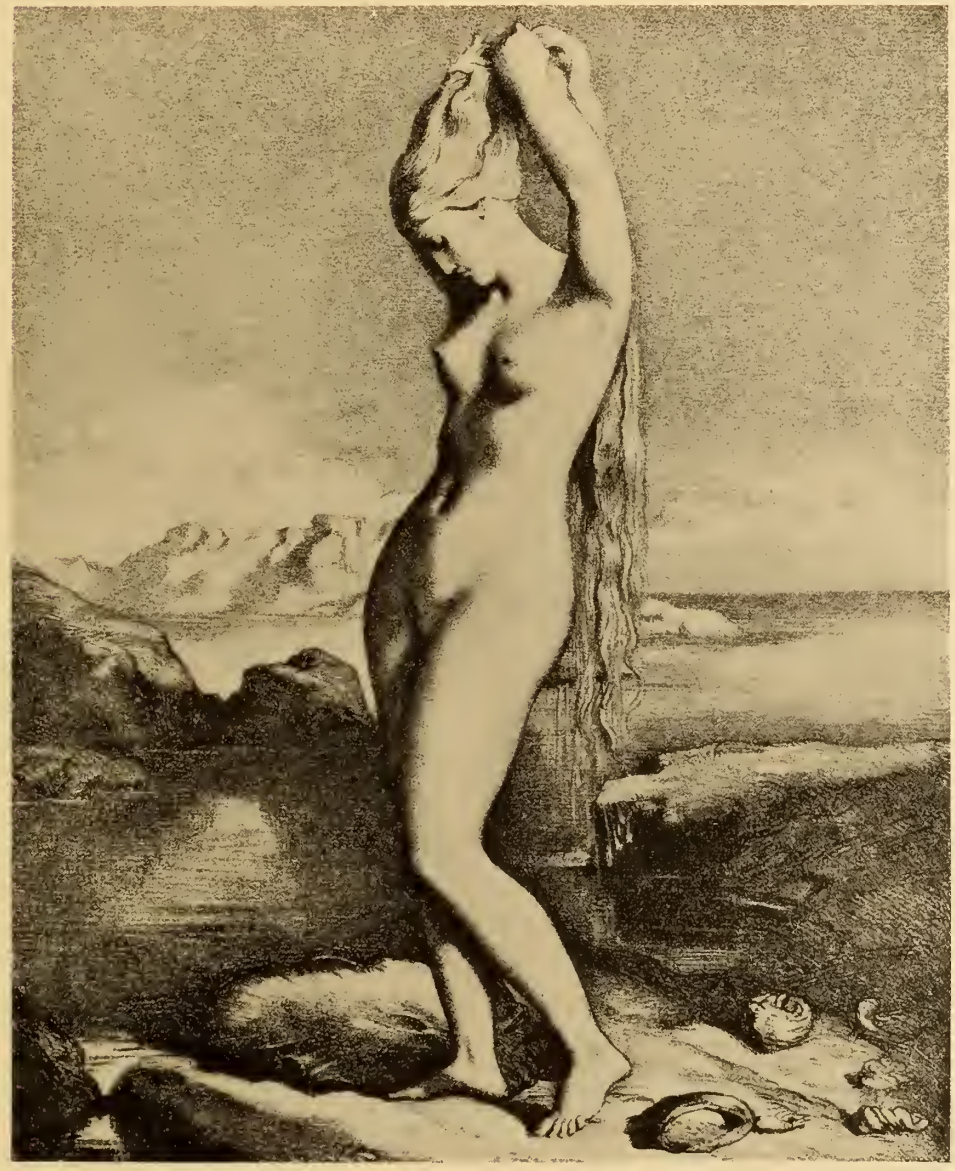
JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES: Entwurf zu dem L'âge d'or

JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES: VENUS ANADYOMENE



THÉODORE CHASSÉRIAU: Das Tepidarium. Ausschnitt
Paris, Louvre
Aufnahme Ad. Braun & Cie.

THÉODORE CHASSÉRIAU: Apollo und Daphne
Lithographie



THÉODORE CHASSÉRIAU: VENUS ANADYOMENE
Lithographie

THÉODORE CHASSÉRIAU: Detail aus der Freske des zerstörten Palais de la cour des comptes
Paris, Louvre

THÉODORE CHASSÉRIAU: ARIADNE
Früher Sammlung Cheramy, Paris

PUVIS DE CHAVANNES: Famille de pêcheur
Dresden, Galerie

PUVIS DE CHAVANNES: DOUX PAYS
Dekoration im Treppenhaus des Malers Bonnat in Paris

ODILON REDON: PEGASUS. Lithographie
Aus „Kunst und Künstler" (B. Cassirer, Berlin)

ODILON REDON: Frauenbüste
Aquarell

AUGUSTE RENOIR: Lise. 1867
Essen, Folkwang-Museum
Aufnahme Durand Ruel

AUGUSTE RENOIR: La loge. 1874
Sammlung Durand Ruel, Paris

AUGUSTE RENOIR: Das Ehepaar Sisley. 1868
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
(Siehe das farbige Faksimile dieses Bildes in den Piper-Drucken)

AUGUSTE RENOIR: KNABE MIT KATZE. 1868
Sammlung Eduard Arnhold, Berlin

AUGUSTE RENOIR: Moulin de la Galette. 1876
Paris, Musée du Luxembourg
Aufnahme Druet, Paris

AUGUSTE RENOIR: Le déjeuner des canotiers. 1881
Sammlung Durand Ruel, Paris

AUGUSTE RENOIR: Les baigneuses. 1885
Sammlung J. E. Blanche, Paris

AUGUSTE RENOIR: LES BAIGNEUSES
Galerie Bernheim jeune et fils, Paris

AUGUSTE RENOIR: L'APRÈS-MIDI DES ENFANTS À WARGEMONT
(DIE KINDER BÉRARD). 1884
Berlin, Nationalgalerie

AUGUSTE RENOIR: Les filles de Catulle Mendès. 1888
Sammlung Prince Wagram, Paris

AUGUSTE RENOIR: BAIGNEUSE. 1885
Sammlung Durand Ruel, Paris

AUGUSTE RENOIR: La baigneuse brune
Sammlung Bernheim, Paris

AUGUSTE RENOIR: PANNEAU. 1909
Sammlung Maurice Gangnat, Paris
Aufnahme Druet

AUGUSTE RENOIR: Panneau. 1909
Sammlung Maurice Gangnat, Paris
Aufnahme Druet

AUGUSTE RENOIR: LANDSCHAFT
München, Neue Staatsgalerie
(Siehe das farbige Faksimile dieses Bildes in den Piper-Drucken)

AUGUSTE RENOIR: Mme de Bonnières. 1889
Früher Sammlung Vollard, Paris

AUGUSTE RENOIR: KINDER. Pastell
Gegen 1895

AUGUSTE RENOIR: FEMME COUCHÉE. 1902
Sammlung Maurice Gangnat, Paris
Aufnahme Deletang

PIERRE BONNARD: L'APRÈS-MIDI BOURGEOISE
Im Besitz des Künstlers

PIERRE BONNARD: Le Boulevard
Aufnahme Druet

PIERRE BONNARD: Dame mit Dackel
Aufnahme Druet

PIERRE BONNARD: STUDIE
Aufnahme Druet

PIERRE BONNARD: Sitzender Akt
Aufnahme Druet

PIERRE BONNARD: TOILETTE
Aufnahme Druet

PIERRE BONNARD: DAPHNIS UND CHLOË
Lithographie

K. X. ROUSSEL: Les nymphes et le faune

VUILLARD: LE DÉJEUNER
Paris, Musée du Luxembourg
Aufnahme Druet

ERICH KLOSSOWSKI: WANDDEKORATION
Sammlung Dr. Starck, Potsdam

ARISTIDE MAILLOL: Holzstatuette
Essen, Folkwang-Museum

ARISTIDE MAILLOL: Gips-Relief
Sammlung Vollard, Paris

ARISTIDE MAILLOL: Flora
Aufnahme Druet

ARISTIDE MAILLOL: JÜNGLING
Aufnahme Druet

ARISTIDE MAILLOL: Mädchen mit erhobener Hand
Bronzestatuette

ARISTIDE MAILLOL: Sitzendes Mädchen
Aufnahme Druet

ARISTIDE MAILLOL: Kauerndes Mädchen
Aufnahme Druet

ARISTIDE MAILLOL: Bildnisbüste Renoirs
Aufnahme Hanfstaengl

GEORGE MINNE: BRÜDERLICHKEIT

WILHELM LEHMBRUCK: DIE KNIEENDE
Zementguß. Berlin, Kronprinzen-Palais

AUGUSTE RENOIR: VENUS
Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur

GEORG KOLBE: SKLAVIN
Bronze

ERNST BARLACH: DER SPAZIERGÄNGER. Holz
Aufnahme Paul Cassirer, Berlin

HERMANN HALLER: FRAUENKOPF

RENÉE SINTENIS: Zwei Tierbronzen

ERNESTO DE FIORI: SCHREITENDER JÜNGLING
Aufnahme Galerie Flechtheim, Berlin

PAUL CÉZANNE: Selbstbildnis. 1864
Aufnahme Vollard, Paris

PAUL CÉZANNE: Die Versuchung des hl. Antonius. 1870

PAUL CÉZANNE: Das Frühstück im Freien. Gegen 1870
Sammlung A. Pellerin, Paris

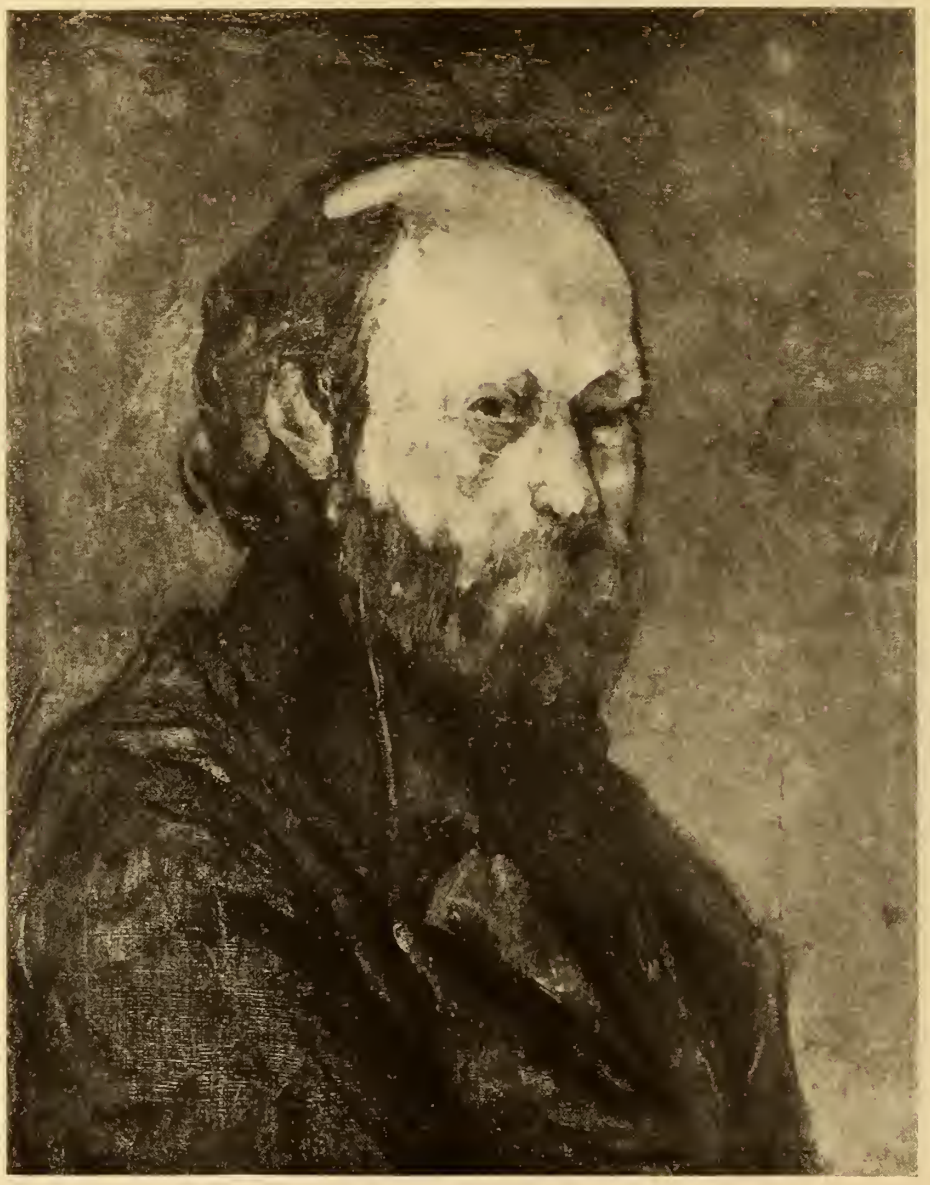
PAUL CÉZANNE: SOMMERTAG. 1871
Sammlung Max Liebermann, Berlin

PAUL CÉZANNE: Idylle. 1870/71
Sammlung A. Pellerin, Paris
Aufnahme Druet, Paris

PAUL CÉZANNE: Stilleben mit schwarzer Uhr. Gegen 1870
Sammlung Koner, Budapest

PAUL CÉZANNE: DER BAHNDURCHSTICH. Spätestens 1878
München, Neue Staatsgalerie

PAUL CÉZANNE: Frauen vor einem Zelt. Gegen 1878
Früher Sammlung Fahraeus



PAUL CÉZANNE: SELBSTBILDNIS. Gegen 1880
Sammlung Leo v. König, Schlachtensee

PAUL CÉZANNE: Bildnis des Schriftstellers Gustave Geffroy

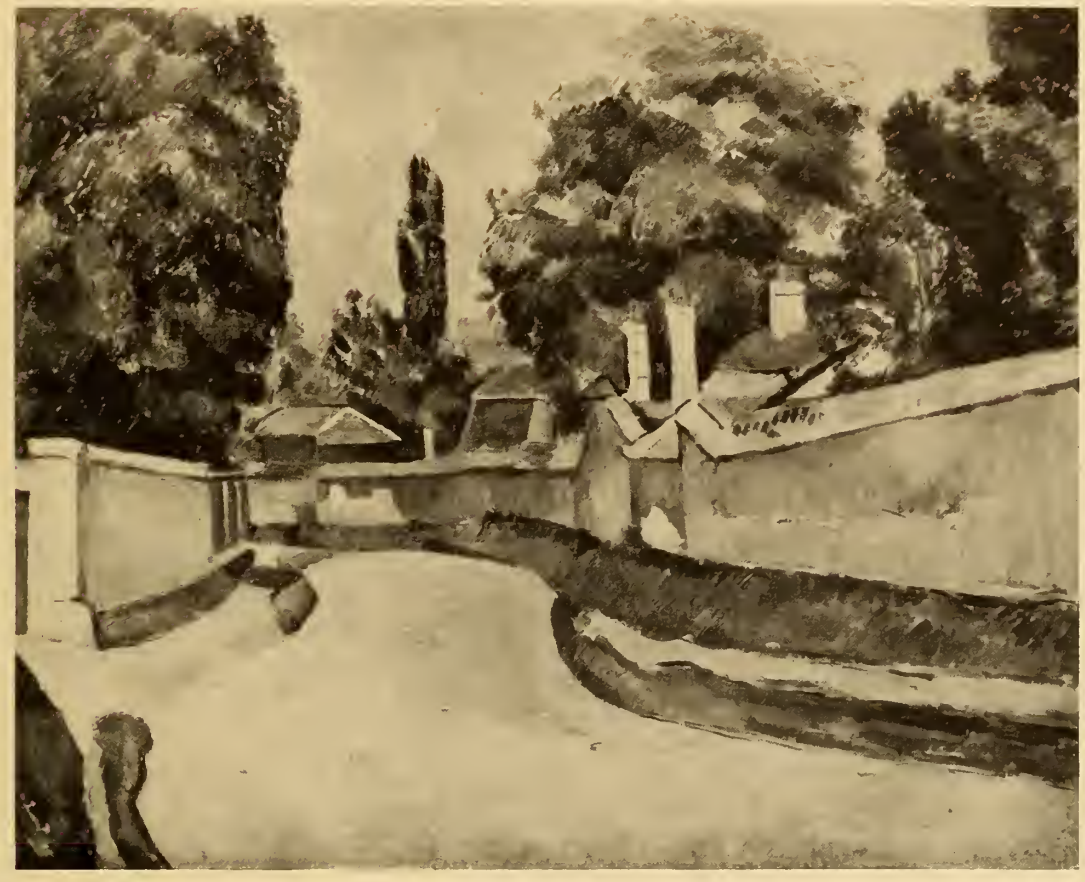
PAUL CÉZANNE: DER JUNGE MIT DER ROTEN WESTE. Gegen 1888
Sammlung G. F. Reber, München
(Siehe das farbige Faksimile dieses Bildes in den Piper-Drucken)

PAUL CÉZANNE: Frau Cézanne im Gewächshaus. 1891
Sammlung Morosoff, Moskau

PAUL CÉZANNE: Vase mit Blumen
Aquarell

PAUL CÉZANNE: Stilleben
Aufnahme E. Druet, Paris

PAUL CÉZANNE: MONT VICTOIRE. Gegen 1885
Sammlung G. F. Reber, München



PAUL CÉZANNE: DIE STRASSE. Gegen 1880
Sammlung Baronin M. v. König, Berlin
(Siehe das farbige Faksimile dieses Bildes in den Piper-Drucken)

PAUL CÉZANNE: Die Kartenspieler
Sammlung Bernheim, Paris

PAUL CÉZANNE: Die Badenden. 1895 – 1905
Sammlung Vollard, Paris

VINCENT VAN GOGH: De Aardappeleters (Kartoffelesser). 1885
Sammlung Frau Cohen-Gosschalk-Bonger, Amsterdam

VINCENT VAN GOGH: Stilleben mit Heringen. 1886

VINCENT VAN GOGH: Bäuerin. 1885

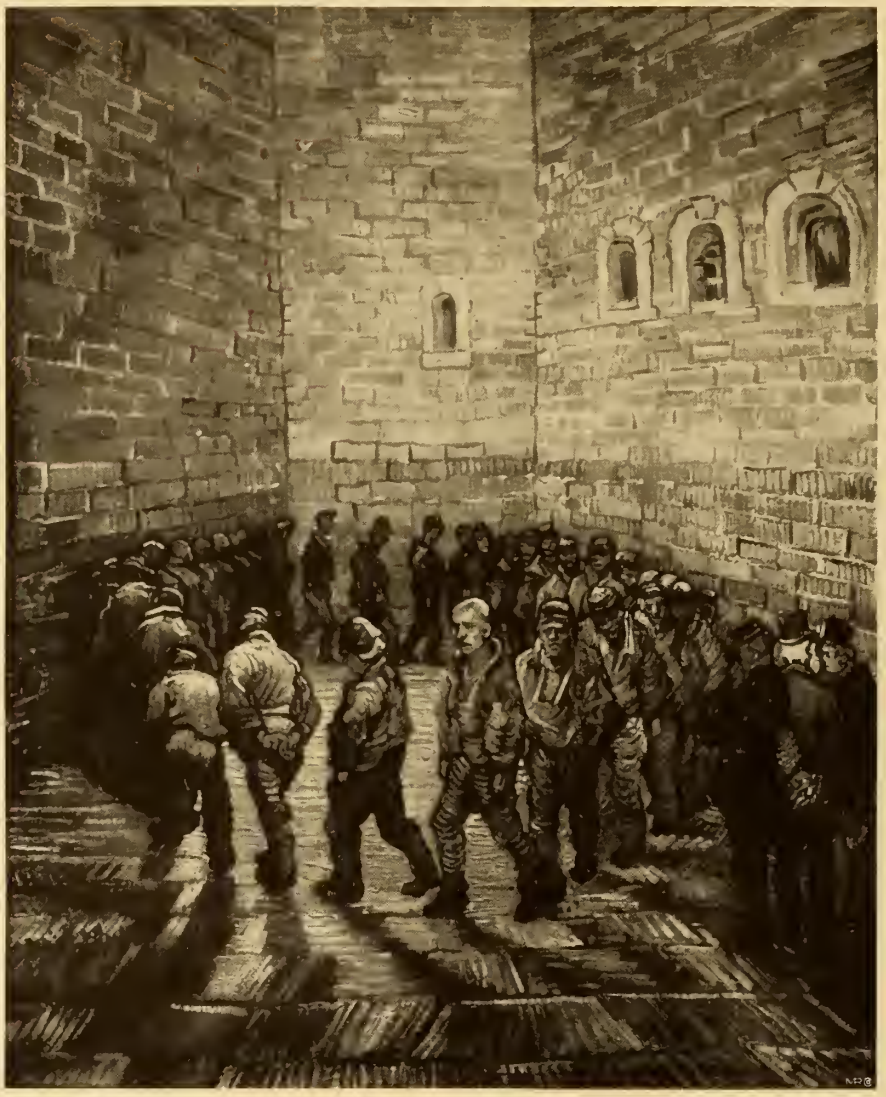
VINCENT VAN GOGH: Blumenstrauss. 1886

VINCENT VAN GOGH: Sonnenblumen. 1888
München, Neue Staatsgalerie

VINCENT VAN GOGH: Olivenhain. 1888
Essen, Folkwang-Museum

VINCENT VAN GOGH: Boote in St. Maries. 1888
Aquarell

VINCENT VAN GOGH: Stadtgarten in Arles. 1888

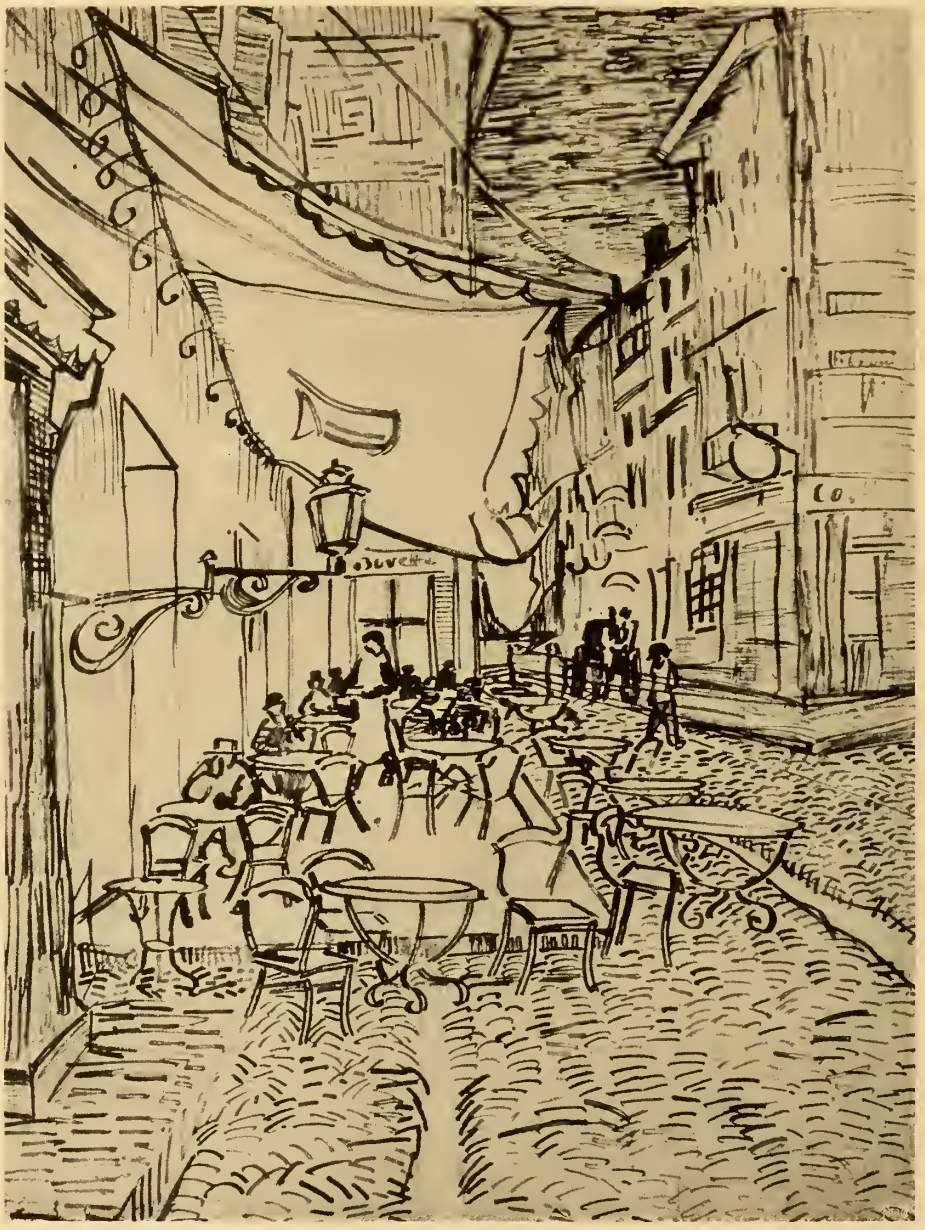


VINCENT VAN GOGH: Gefängnishof. 1887
Sammlung Morosoff, Moskau

VINCENT VAN GOGH: Irrenhausgarten in St. Remy
(Siehe das farbige Faksimile dieses Bildes in den Piper-Drucken)

VINCENT VAN GOGH: Selbstbildnis. 1889

VINCENT VAN GOGH: ARLESERIN. 1888/89
Sammlung Frau v. Friedländer-Fould, Berlin



VINCENT VAN GOGH: Strassencafé in Arles
Zeichnung

VINCENT VAN GOGH: Landstrasse in der Provence

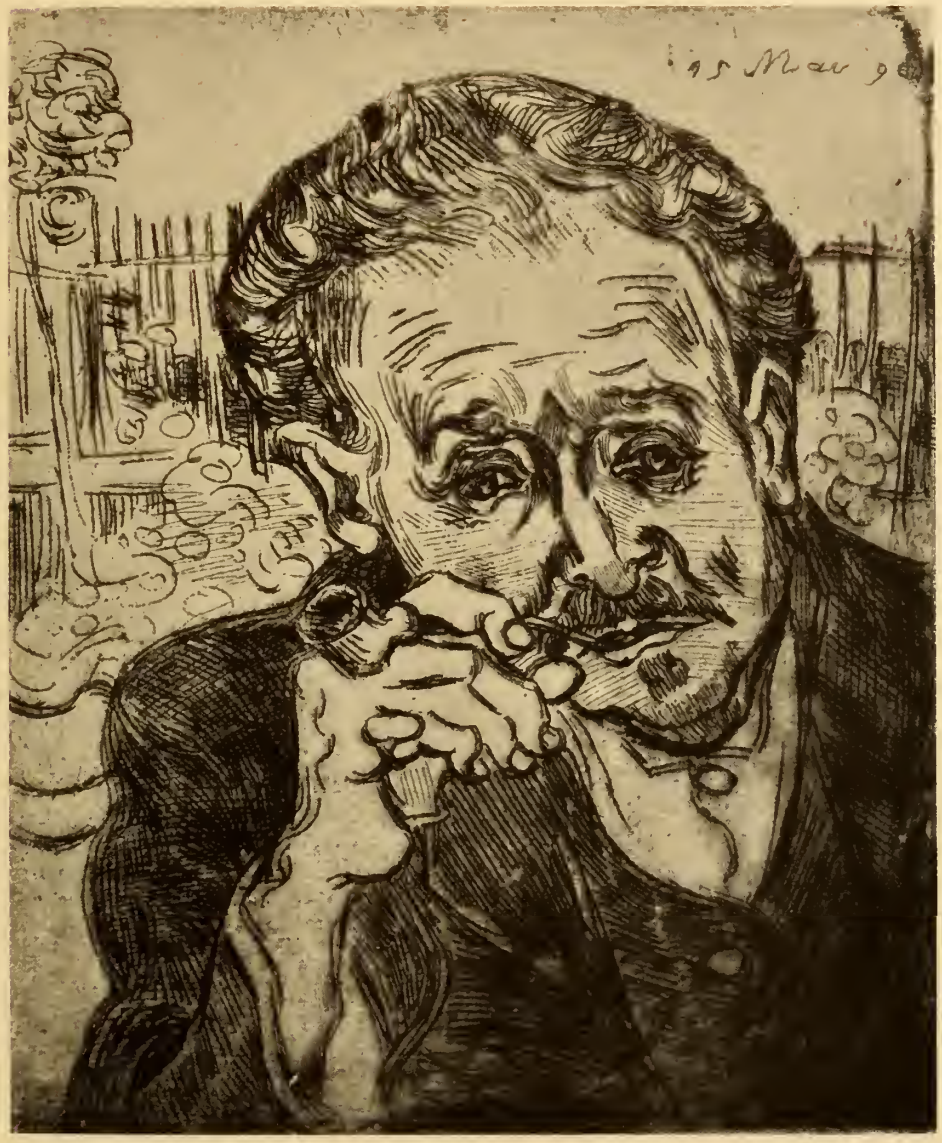
VINCENT VAN GOGH: Die Trinker. Nach Daumier. 1889/90
Sammlung Aghian, Paris

VINCENT VAN GOGH: Der barmherzige Samariter
Nach Delacroix. 1890

VINCENT VAN GOGH: Bildnis des Dr. Gachet. 1890
Frankfurt a. M., Städelsches Institut

VINCENT VAN GOGH: MAIRIE IN AUVERS. 14. Juli 1890
Sammlung Paul v. Mendelssohn-Bartholdy, Berlin

VINCENT VAN GOGH: Dorfstrasse. 1890



VINCENT VAN GOGH: Bildnis des Dr. Gachet
Einzige Radierung van Goghs. 1890

PAUL GAUGUIN: Bildnis van Goghs

PAUL GAUGUIN: SELBSTBILDNIS
Aufnahme Druet

PAUL GAUGUIN: CONTES BARBARES
Essen, Folkwang-Museum

PAUL GAUGUIN: Mädchen aus Tahiti

PAUL GAUGUIN: Doppelbildnis
Sammlung Vollard, Paris

PAUL GAUGUIN: Idyll
Sammlung Gustave Fayet, Béziers (Hérault)

PAUL GAUGUIN: Die Geburt Christi
München, Neue Staatsgalerie

PAUL GAUGUIN: Die Vahine mit Fächer
Aufnahme Druet

PAUL GAUGUIN: Familie auf Tahiti. Zeichnung
Aufnahme Druet

PAUL GAUGUIN: WINTERLANDSCHAFT. (Letztes Werk)
Aufnahme Druet

PAUL GAUGUIN: SOYEZ AMOUREUSES, VOUS SEREZ HEUREUSES
Relief
Aufnahme Druet

PAUL GAUGUIN: La guerre et la paix
Basrelief in Holz
Sammlung Gustave Fayet, Béziers (Hérault)

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC: JANE AVRIL

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC: Im Theater
Aufnahme Druet

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC: Im Zirkus
Aufnahme Druet

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC: Le repos du modèle
Sammlung Bernheim, Paris

HENRI MATISSE: Die Musik
Aufnahme Druet

HENRI MATISSE: Frauen am Meer
Aufnahme Druet

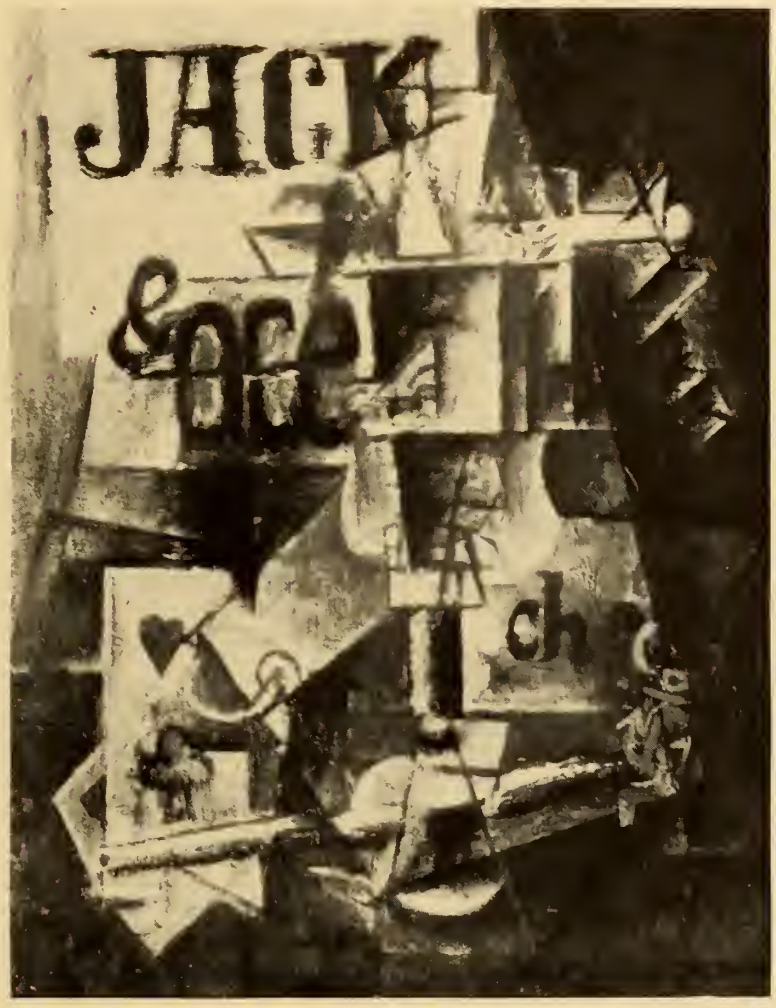
HENRI MATISSE: Damenbildnis
Aufnahme Druet

HENRI MATISSE: Dame im Stuhl
Aufnahme Druet

HENRI MATISSE: STILLEBEN
München, Neue Staatsgalerie
Aufnahme Hanfstaengl

HENRI MATISSE: DER SKLAVE
Aufnahme Hanfstaengl

PABLO PICASSO: Die Büglerin
Aufnahme Druet



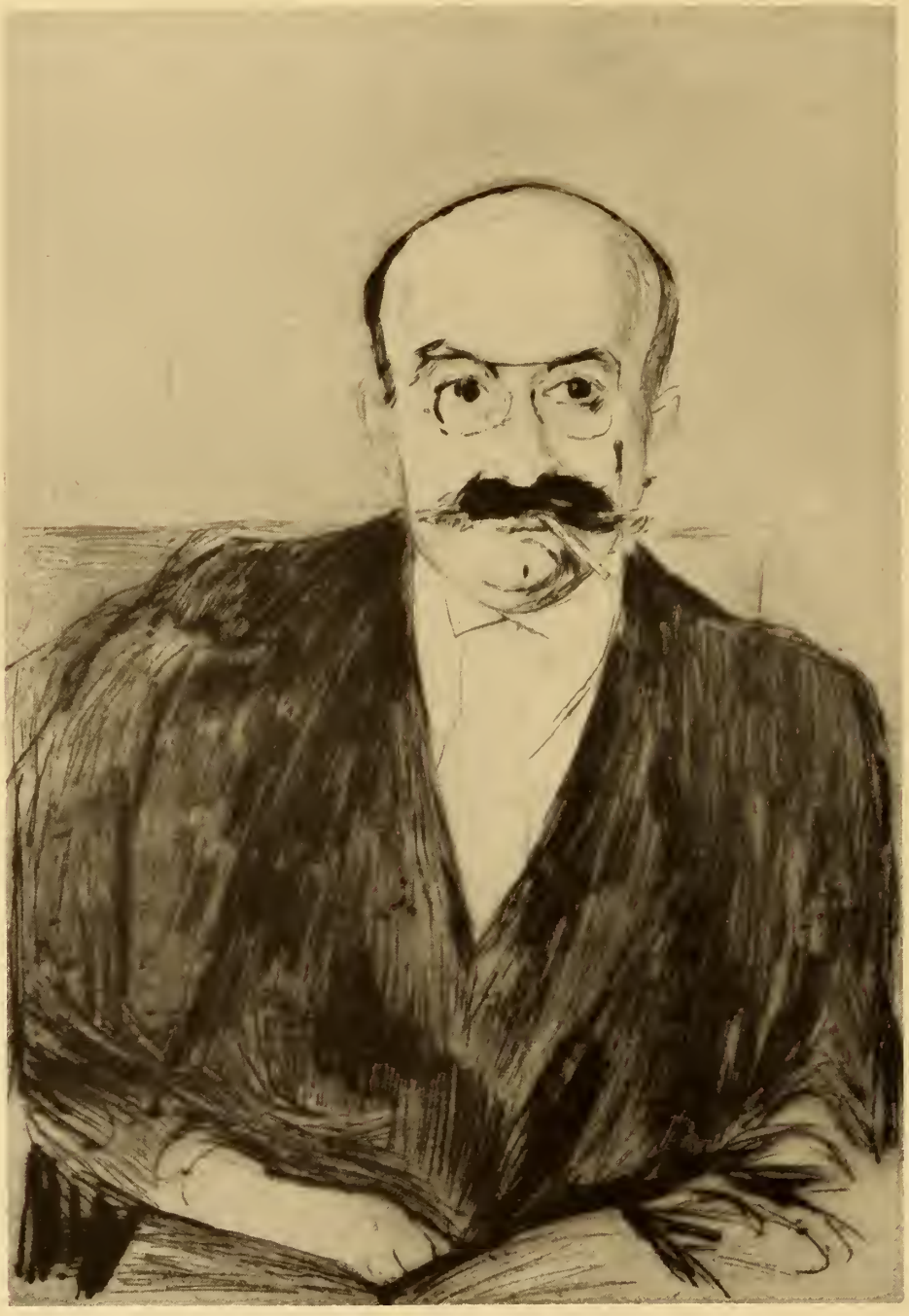
PABLO PICASSO: Le verre d'absinthe
Aufnahme Kahnweiler

PABLO PICASSO: Frauen an der Quelle
Rötelzeichnung

GEORGES BRAQUE: Liegender Frauenakt

ANDRÉ DERAIN: Landschaft

HENRI ROUSSEAU: URWALD
Aufnahme Druet



EDVARD MUNCH: Porträt des Dr. Asch
Radierung

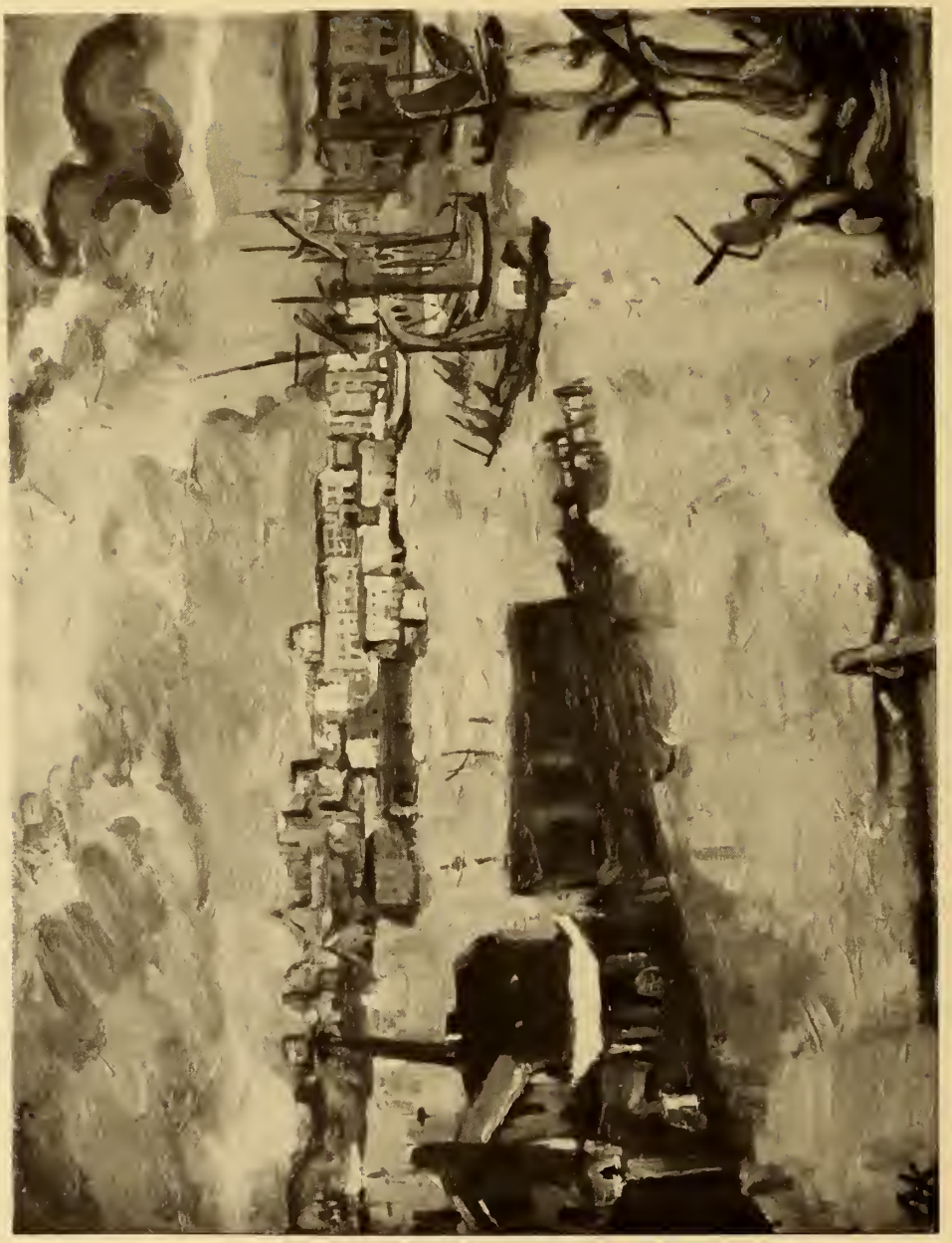
EDVARD MUNCH: UMARMUNG
Radierung

EDVARD MUNCH: Das Sterbezimmer
Lithographie

EDVARD MUNCH: Der Vampyr
Lithographie

EDVARD MUNCH: Landschaft mit Kindern

EDVARD MUNCH: SCHNEESCHAUFLER



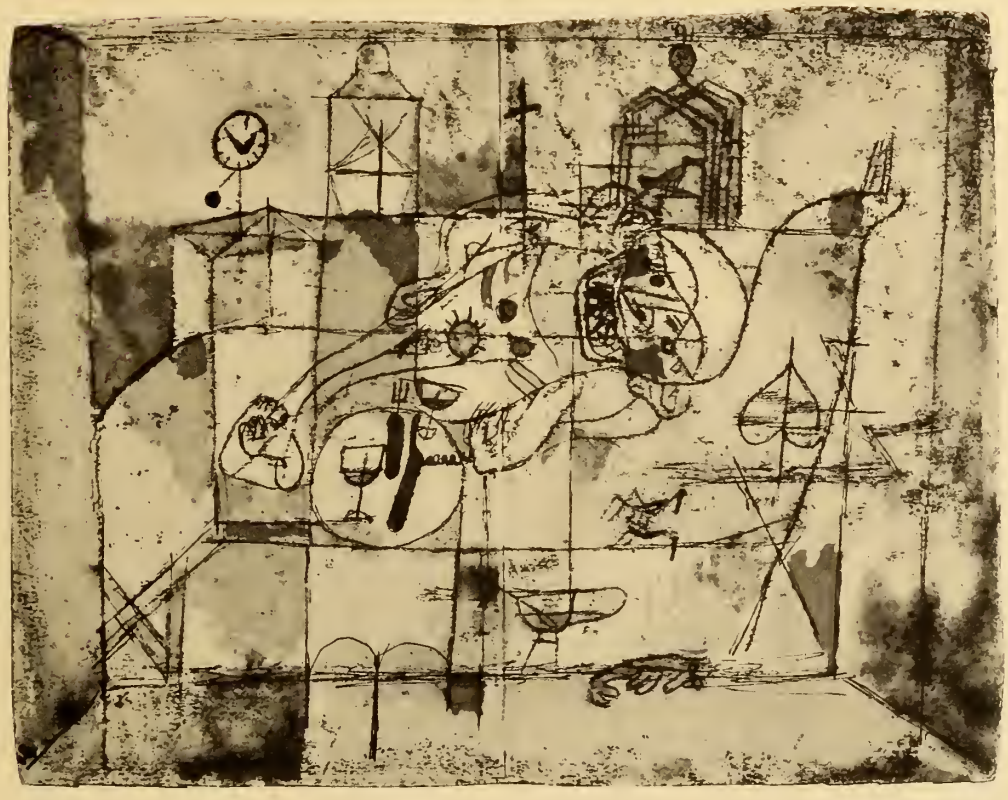
OSKAR KOKOSCHKA: Stockholmer Landschaft
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

OSKAR KOKOSCHKA: DIE AUSWANDERER
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

ERICH HECKEL: Sterbender Pierrot

E. L. KIRCHNER: Nackte sinnierende Frau

PAUL KLEE: ANGELUS NOVUS
Aquarell



PAUL KLEE: MORIBUNDUS
Aquarell

FRANZ MARC: Gazelle. Aquarell
Sammlung Herbert von Garvens, Hannover

FRANZ MARC: Rehe. Zeichnung
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

FRANZ MARC: Hund, Fuchs und Katze

KARL HOFER: Die Fahnenträgerin

KARL HOFER: Athlet, Pierrot und Pierrette

KARL HOFER: Clowns

MAX BECKMANN: Vor dem Maskenball

MAX BECKMANN: DER TRAUM
Aufnahme J. B. Neumann, Berlin

MAX BECKMANN: SELBSTBILDNIS

Im Verlag R. Piper & Co. in München erschienen ferner folgende Bücher von

JULIUS MEIER-GRAEFE:

VINCENT. 2 Bände. Mit 103 Doppelton-Lichtdrucktafeln. Zweite Auflage. Halbleinen M. 50.—, Halbleder M. 75.—.

VINCENT VAN GOGH. Mit 50 Abbildungen und 1 Brieffaksimile. Fünfte Auflage. Pappband M. 4.—.

COURBET. Mit 114 Tafeln, darunter 8 Lichtdrucktafeln. Neuauflage 1924.

PAUL CÉZANNE. Mit 38 Abbildungen. Fünfte Auflage. Pappband M. 4.—.

CÉZANNE UND SEIN KREIS. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte. Dritte Auflage. Mit 171 Tafeln und 1 Lichtdruck. Halbleinen M. 25.—, Halbleder M. 35.—.

DEGAS. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei. Mit 104 Doppelton-Lichtdrucken der Gemälde und Zeichnungen. Neue Auflage 1924.

EUGÈNE DELACROIX. Beiträge zu einer Analyse. Zweite Auflage. Mit 162 Abbildungen, 2 Faksimiles und einer Anzahl unveröffentlichter Briefe. Halbleinen M. 25.—, Halbleder M. 35.—.

AUGUSTE RENOIR. Mit 100 Abbildungen. Fünfte Auflage erscheint 1924.

DER FALL BÖCKLIN und die Lehre von den Einheiten. Gebunden M. 5.—.

Der besonderen Beachtung der Kunstfreunde sei empfohlen unsere Bücherreihe

DAS BILD
ATLANTEN ZUR KUNST

Die Anlage unserer Reihe wird aus der folgenden Aufstellung ersichtlich:

I. ERSCHIENENE BÄNDE

Bild I: Tafelmalerei der deutschen Gotik. Mit 76 Tafeln. Bearb. von Wilhelm Hausenstein.

Bild II: Die Bildnerei der Etrusker. Mit 67 Tafeln. Bearb. von Wilhelm Hausenstein.

Bild III–IV: Die Malerei der frühen Italiener. Mit 134 Tafeln. Doppelband. Bearbeitet von Wilhelm Hausenstein.

Bild V–VI: Romanische Bildnerei. Mit 135 Tafeln. Doppelband. Bearbeitet von Wilhelm Hausenstein.

Bild VII: Tafelmalerei der alten Franzosen. Mit 81 Tafeln. Bearb. von Wilhelm Hausenstein.

Bild VIII–IX: Das deutsche Bild des sechzehnten Jahrhunderts. Bearbeitet von Hermann Eßwein und Wilhelm Hausenstein.

II. IN VORBEREITUNG

Bild X: Vermeer van Delft. Bearbeiter: Benno Reifenberg.

Bild XI: Die frühesten Kupferstiche. Bearbeiter: Max Picard und Wilhelm Hausenstein.

Bild XII: Das Wesen des Rubens. Bearbeiter: Julius Meier-Graefe und Wilhelm Hausenstein.

Bild XIII: Altbayrische Malerei. Bearbeiter: Hermann Eßwein und Wilhelm Hausenstein.

Bild XIV: Der unbekannte Rembrandt. Bearbeiter: Hermann Eßwein.

Bild XV: Der klassische Geist. Erste Folge: Die klassische Zeichnung. Bearbeiter: Julius Meier-Graefe und Wilhelm Hausenstein.

III. AUS DEM PROGRAMM DER FOLGENDEN BÄNDE

Altamerikanische Skulptur — Die Mosaiken — Die spanischen Primitiven — Die alten Flamen — Der späte Tizian — Altrussische Kunst — Byzantinische Kunst — Asiatische Buchmalerei — Abendländische Buchmalerei — Altitalienische Zeichner — Vittore Carpaccio — Ingres — Die großen Barockplastiker (Bernini, Schlüter, Puget) — Chardin oder das Stilleben — Constable oder die Landschaft — Die klassische Malerei — Palladio und die klassische Baukunst — Nazarener und Deutschrömer — Rowlandson, Debucourt, Boilly — Guys, Lautrec, Seurat — Die deutsche Form.

Im Verlag R. Piper & Co. in München erschien als
42. Druck der Marées-Gesellschaft:

DIE MAPPE DER GEGENWART

Zweiundvierzig Faksimiledrucke nach Aquarellen und Zeichnungen
zeitgenössischer Künstler aus allen Kulturländern
Mit einer Einführung von Julius Meier-Graefe
und sechs signierten originalgraphischen Blättern

Eine Zusammenfassung des gesamten modernen Kunstschaffens, wie sie an Umfang und Bedeutung bisher noch in keinem Werke geboten wurde. In keinem Museum, in keiner Privatsammlung werden die wichtigsten Künstler der Gegenwart jemals so vollzählig versammelt sein wie in dieser Mappe. Die von der Graphischen Anstalt Ganymed hergestellten Faksimiledrucke sind von den Originalen kaum zu unterscheiden. Es sind folgende Künstler mit Arbeiten vertreten, zum Teil mit mehreren:

Aus Deutschland: Barlach, Beckmann, Großmann, Heckel, Hofer, Klee, Kokoschka, Lehmbruck, Marc, Pascin, Pechstein.

Aus Frankreich: Bonnard, Braque, Derain, Dunoyer de Segonzac, Gauguin, Maillol, Marchand, Manguin, Matisse, Picasso, Redon, Rouault, Rousseau, Vallotton, Vlaminck, Vuillard.

Aus England: Fry, Duncan-Grant.

Aus Amerika: Dickinson.

Aus Skandinavien: Munch.

Aus der Schweiz: Hodler.

Aus Rußland: Shagall.

Dazu kommen sechs signierte originalgraphische Blätter, und zwar Radierungen von Corinth, Meseck, Großmann; Holzschnitte von Beckmann und Heckel und ein Steindruck von Klee.

Erste deutsche Ausgabe: 80 Exemplare, numeriert I—LXXX. Die Mappe enthält die 42 Faksimiledrucke, dazu die sechs Originaldrucke auf Japan und handschriftlich signiert. Mappe aus Strohgeflecht. M. 800.—.

Zweite deutsche Ausgabe: 220 Exemplare, numeriert 1—220. Die sechs Originaldrucke dieser Ausgabe sind auf Bütten abgezogen und handschriftlich signiert. Leinenmappe. Außerdem erschienen eine Ausgabe mit englischem und französischem Text in je 100 Exemplaren. M. 600.—.

Jedes Blatt liegt in Passepartout. Format der Mappe 50 cm breit und 65 cm hoch.

Die Mappe repräsentiert ein ideales Kabinett der modernen Kunst. Bei den immer mehr sich steigernden Schwierigkeiten wird ein solches Werk kaum jemals wieder unternommen werden können.

Im Verlag R. Piper & Co. in München erschienen ferner:

BÜCHER ÜBER MODERNE KUNST:

MAX BECKMANN. Von Curt Glaser, Julius Meier-Graefe, Wilhelm Fraenger und Wilhelm Hausenstein. Mit einer Originalradierung, zweiundfünfzig Lichtdrucktafeln und sechzehn Textbildern. Ein stattlicher Groß-Quartband. Gebunden in Halbleinen. Grundpreis M. 50.—.
Vorzugsausgabe: 180 Exemplare mit vier signierten graphischen Blättern. Grundpreis M. 85.—.

MAX BECKMANN: DER JAHRMARKT. Zehn Radierungen. Inhalt: Der Ausrufer. — Garderobe. — Hinter den Kulissen. — Schießbude. — Der große Mann. — Der Neger. — Das Karussell. — Die Seiltänzer. — Niggertanz. — Schlangendame. Die Mappe erschien als sechsunddreißigster Druck der Marées-Gesellschaft. Es wurden gedruckt: 75 Exemplare auf Japan. Grundpreis M. 280.— und 125 numerierte Exemplare auf Bütten, Grundpreis M. 160.—. Jedes Blatt beider Ausgaben ist handschriftlich signiert. Beide Ausgaben sind bis auf wenige Exemplare vergriffen.

MAX BECKMANN: GRAPHISCHE EINZELBLÄTTER. In unserem Verlag erschienen außerdem 25 graphische Einzelblätter in kleinen einmaligen Auflagen auf Japan und auf Bütten. Wir bitten das Sonderverzeichnis zu verlangen.

KARL HOFER: ZENANA. Zehn Original-Lithographien zum Frauenleben. Es wurden gedruckt: Japan-Ausgabe 80 Exemplare in Pergament-Mappe. Bütten-Ausgabe, 120 Exemplare, in Leinenmappe. Sämtliche Drucke beider Ausgaben wurden vom Künstler handschriftlich signiert. Die Mappe erschien als einundvierzigster Druck der Marées-Gesellschaft.

ADOLF VON HILDEBRAND: HANDZEICHNUNGEN. Sechsunddreißig Faksimiles nach Zeichnungen und Aquarellen. Herausgegeben von Alfred Baeumler. Jedes Blatt in Passepartout gelegt. Format der Mappe 36:52 cm. Allgemeine Ausgabe in Halbleinen-Mappe M. 100.—. Vorzugsausgabe in Halbpergament-Mappe M. 170.—.

GANYMED. JAHRBUCH FÜR DIF KUNST. Vierter Band 1922, Herausgegeben von Julius Meier-Graefe. Geleitet von Wilhelm Hausenstein. 320 Seiten Groß-Quart mit 70 Lichtdrucktafeln und 6 originalgraphischen Blättern und einer Notenbeilage. Grundpreis M. 40.—. Aus dem Inhalt: Meier-Graefe, Der Beitrag Deutschlands zur Kunst Europas / Eßwein, Lukas Cranach / Swarzenski, Tintoretto / Hausenstein, Renoir / Suares, Molière / Eßwein, E. Th. A. Hoffmann / Kaßner, Gogol / Vrieslander, Philipp Emanuel Bach / Elias, Max Liebermann / Reifenberg, Edvard Munch / u. a.
Vorzugsausgabe in 300 Exemplaren in Halbpergament. Zu dieser Vorzugs-Ausgabe gehört die Ganymed-Mappe, welche die sechs graphischen Blätter des Jahrbuchs von Beckmann, Campendonck, Hecht, Meseck, Seewald und Unold in signierten Abzügen in Passepartouts enthält, außerdem noch weitere sechs Blätter, die im Jahrbuch fehlen, und zwar: Kleinschmidt, Kartenschlägerin, Radierung / Hofer, Novize, Lithographie / Hecht, Die Stadt, Holzschnitt / Rössing, Der eingebildete Kranke, Holzschnitt / Trumm, Coriolan, Holzschnitt / Großmann, Zigeunerwagen, Radierung. Grundpreis der Vorzugsausgabe mit der Mappe M. 100.—.

DIE PIPER-DRUCKE

Mit diesem Unternehmen betritt der Verlag ein neues Gebiet: die möglichst getreue farbige Wiedergabe von Gemälden und Pastellen in Einzelblättern großen Formates. Die bisher üblichen mangelhaften Reproduktionen von Gemälden rühren von der Unfähigkeit her, Eigenschaften, die sich der Photographie entziehen, entsprechend zu übertragen. Die wesentlichste Neuerung der Piper-Drucke ist die Korrektur und Ergänzung der Farbenplatten nach bedingungslos künstlerischen Gesichtspunkten. Die Probedrucke werden von erfahrenen Künstlern immer wieder mit den Originalen verglichen und die Abstimmung der Farben wird ohne Rücksicht auf Zeit und Geld bis zur äußersten Grenze betrieben. Die Piper-Drucke erlauben dem ernsthaften Kunstfreund, sich eine Galerie der wesentlichsten Werke Europas zu schaffen. Die Auswahl der Bilder hat Julius Meier-Graefe übernommen. Unsere Museumsleiter, wie Direktor Glück-Wien, Hauptkonservator Professor August L. Mayer-München, Galerie-Direktor Dr. Otto Fischer-Stuttgart, unsere Universitätslehrer wie Geheimrat Heinrich Woelfflin-München, Professor A. E. Brinckmann-Köln, sowie namhafte Maler und Kunstfreunde haben den Piper-Drucken glänzende Zeugnisse ausgestellt. Bisher erschienen folgende Blätter:

VERZEICHNIS DER PIPER-DRUCKE:

1. Albrecht Dürer: Der Dresdener Altar. Dreiflügelbild. Alle 3 Bilder zusammen Grundpreis M. 65. Das Mittelbild 53:47 cm, die Flügel 56:22 cm.
2. Rembrandt: Lachendes Selbstbildnis. München, Alte Pinakothek. 79:62 cm. M. 40.
3. Francesco Goya: Königin Marie Luisa von Spanien. München, Alte Pinakothek. 89:63 cm. M. 40.
4. Honoré Daumier: Das Drama. München, Neue Pinakothek. 69:64 cm. M. 35.
5. Edouard Manet: Olympia. Paris, Louvre. 45:66 cm. M. 35.
6. Edouard Manet: Frauenbildnis. Pastell. Berlin, Privatsammlung, 59:50 cm. M. 30.
7. Adolf Menzel: Théâtre Gymnase. Berlin, Nationalgalerie. 47:62 cm. M. 35.
8. Edgar Degas: Harlekin und Kolumbine. Berlin, Slg. R. v. Mendelssohn. 43:43 cm. M. 30.
9. Hieronymus Bosch: Anbetung der Hirten. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. 54:40 cm. M. 30.
10. Lukas Cranach: Kreuzigung. München, Alte Pinakothek. 88:62 cm. M 40.
11. Pinturicchio: Knabenbildnis. Dresden, Galerie. 46:31 cm. M. 25.
12. Baldassare Estense: Familienbildnis. München, Alte Pinakothek. 74:60 cm. M. 40.
13. Peter Paul Rubens: Der Friede. München, Alte Pinakothek. 64:49 cm. M. 35.
14. François Boucher: Liegendes Mädchen. München, Alte Pinakothek. 57:71 cm. M. 35.
15. Francesco Guardi: Galakonzert in Venedig. München, Alte Pinakothek 64:88 cm. M. 40.
16. Gustave Courbet: Apfelstilleben. München, Neue Pinakothek. 49:60 cm. M. 35.
17. Auguste Renoir: Das Ehepaar Sisley. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. 54:38 cm. M. 30.
18. Auguste Renoir: Blick auf Montmartre. München, Neue Staatsgalerie. 32:41 cm. M. 25.
19. Nicolas Poussin: Das Reich der Flora. Dresden, Galerie. 68:94 cm. M. 40.
20. Hans von Marées: Die Werbung. Pastell. Berlin, Nationalgalerie. 70:70 cm. M. 40.
21. Paul Cézanne: Die Dorfstraße. Berlin, Sammlung Baronin von König. 58:72 cm. M. 35.
22. Paul Cézanne: Der Junge mit der roten Weste. Lugano, Sammlung Reber. 79:63 cm. M. 40.
23. Vincent van Gogh: Irrenhausgarten. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart. 72:90 cm. M. 40.

Bei den Maßangaben geht die Höhe der Breite voraus.

Ernsthaften Interessenten steht das illustrierte Verzeichnis kostenlos zur Verfügung.

Rebay

N
68
M511
v.3

Meier-Graefe, Juliuss
Entwicklungsgeschichte
der modernen Kunst

Rebay

N
68
M511
v.3

Meier-Graefe, Julius
Entwicklungsgeschichte
der Modernen Kunst

DATE LOANED	BORROWER'S NAME	DATE RETURNED